

الدكتور غالي شكري

محمد مندور

الناقد والمنهج

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

مُحَمَّد مَنْدُور

النَّاقِد وَالمَنهَج

لدار الطليعة للطباعة والنشر
ص . ب ١١١٨١٣
بيروت ـ لبنان
تلفون ٣١٤٦٥٩
٣٠٩٤٧٠

الطبعة الأولى
كانون الاول (ديسمبر) ١٩٨١

مقدمة

منذ ستة عشر عاما غاب عن دنيا الثقافة العربية احد ابرز فرسانها الكبار، هو الناقد والمناضل السياسي الدكتور محمد مندور .

احد اساتذتي كان ولا يزال . من حياته وفكره توهجت الاربعينات المصرية من هذا القرن بأشعة لا تغيب مع الزمن .

كان «معلما» بالمعنى الكبير الشامل لهذه اللفظة. في بيته يستقبلنا بابتسامته المعهودة وعطفه الودود، ويداعبنا بسخرياته الذكية. لا تزيد معرفتي الشخصية به اكثر من عشر سنوات منذ اواسط الخمسينات الى اواسط الستينات حين رحل عنا فجاة في منتصف عام ١٩٦٥ .

كان احد الاساتذة الوطنيين الديمقراطيين التقدميين الذين تفضل مجلس قيادة الثورة باقالتهم من العمل الجامعي عام ١٩٥٤ فلم يتوقف لحظة عن الصمود والنضال بقلمه الحاد الملتهب الحنون في الصحافة، ولا بعقله المستنير المتوثب في معهد الدراسات العربية العالية او معهد الفنون المسرحية او قاعات الروابط والنوادي

الادبية او برامج الاذاعة الثقافية .

شعلة متقدة رغم النوائب، فمن جراحة في الدماغ تركت اثرها العميق على بصره وحركته اول الخمسينات الى الطرد من الجامعة الى العمل بالقطعة في الصحافة والتعليم، الى الطرد ذات مرة قبل رحيله بوقت قصير من جريدة «الجمهورية» الى احدى المؤسسات غير الصحفية . وكاد يعتقل عام ١٩٥٩ لولا تدخل من يحبونه من ذوي السلطان .

اي ان الرجل الذي كان صوتا مدويا بحلم الثورة في الاربعينات، وجد نفسه على هامش الاحداث حين تحققت في الاربعينات كان نائبا وفديا في البرلمان،ولكن ذا نبرة متميزة،تلتف حول اماني الكادحين في العدل واماني الوطنيين في الاستقلال واماني المقموعين في الحرية. لذلك كان احد اثنين اسسا «الطليعة الوفدية» اي الجناح اليساري في حزب الوفد. ومن داخل الجامعة، ومن تحت قبة البرلمان ومن فوق منبر «صوت الامة» جريدة الوفد رفع الصوت عاليا في السياسة والثقافة يطلب التجديد ويشارك في صنع الغد .

من حقه تماما ان يشعر بالمرارة حين تناقضت الثورة مع الاحزاب القديمة، لانه لم يكن «قديما» باي معنى من المعاني. كان مع الثورة بكل جوارحه، وكان يفهم الديمقراطية على انها احد عناصر الثورة الاساسية . ولكنه، هذا «الكبير» لم يركن الى المرارة، فقد كان تلامذته وقراءه هم عائلته الكبيرة التي ركن الى ظلها الظليل رغم «التشرد» الحقيقي الذي اصابه، حين وجد نفسه على رصيف الاحداث. وكم كان يحزن ويكتم الغضب حين يدخل احد تلاميذه السجن وحين يسمع بالتعذيب، ولكنه في الوقت نفسه يشعر بطمانينة داخلية بانه ـ مع الاجيال الجديدة ـ يمضي في الطريق الصحيح، وانه يشاركها ضريبة الصواب والخطأ .

ولقد وقف بصلابة وقوة الى جانب المنجزات التاريخية للثورة وجمال عبد الناصر، منذ رحلة باندونغ الى حرب السويس

الى الوحدة مع سورية الى التأميمات ومجانية التعليم والاصلاح الزراعي والتصنيع والسد العالي. كانوا يسمحون له بنشر هذا «التأييد» في الصحف ، ولكنهم حرموه من عضوية البرلمان بقرار ومن العودة الى الجامعة ومن التثبيت في اية وظيفة بالصحافة وغيرها .

هكذا ادرك ان لا مكان سياسيا له، فاحتمى في «الثقافة» بكل عقله الموسوعي وحاسته النقدية التي لا تخيب .

وكما في الاربعينات وجد نفسه يواجه عملاقا كالعقاد، كذلك في الخمسينات وجد نفسه يواجه استاذه طه حسين ، في معارك نقدية باهرة، يتخذ فيها موقفا صامدا الى جانب «التقدم». ولم يتوقف لحظة عن مناضلة الرجعية في عقر دارها، ولم تكن معاركه الشهيرة مع رشاد رشدي او يوسف السباعي الا معارك سياسية اجتماعية ثقافية، وان اتخذت من «النقد الادبي» ستارا ... رغم ان الذين يحاربهم كانوا في قمة «السلطة الثقافية» .

وقف مع الاتجاهات التقدمية في الادب، وخاصة مع الشباب، فاصبح ابا شرعيا لكل موهبة اصيلة ذات مضمون يصحح المسيرة. وكان آخر مقال له في «روز اليوسف» عن مسرحية «الحصار» لميخائيل رومان، وفي «مقال الرحيل» المثير هذا، حذر من غيبة الديمقراطيةوالطبقة الجديدةوالعدو القومي، دفعة واحدة. كأنه اراد ان يودع الوطن باشجع نبوءة، فبعد عامين فقط من رحيله وقعت هزيمة ١٩٦٧ .

رغم البصر الكليل والحركة البطيئة، تعلمنا من محمد مندور مجموعة من القيم لا تقدر بثمن. اولها الصمود في وجه المتغيرات، حين يتناقض الحلم مع التحقق، فالثورة لا ترادف السلطة ، وليس من مكافآت يجب انتظارها على درب النضال الطويل . والقيمة الثانية هي تجاوز الذات، اذا اخطأت المسيرة او تعقدت بها السبل، فالنضال الحقيقي هو العمل على تصحيحها بالصبر حتى اذا دفعنا بعض الثمن ، ورؤية الايجابيات بعمق ودعمها

بلا شروط، مهما اصاب الذات من محن. والقيمة الثالثة هي ان علاقة الكاتب بالناس هي المحور الحقيقي لنضاله، لا مدى قربه او بعده من سلطة الثورة. والقيمة الرابعة هي التطور الشجاع من مرحلة الى مرحلة ومن رؤيا الى رؤيا مهما صدمت المرحلة او الرؤيا الجديدة اقرب المقربين في عواطفهم او في عقولهم وانتماءاتهم. والقيمة الخامسة هي ان الثقافة هي الحزب الحي الباقي بعد كل الاحزاب والسلطة الحية الباقية بعد كل السلطات .

وما اكثر القيم التي تعلمناها من محمد مندور، وتحتاج الى مجلدات باقلام الذين تتلمذوا على يديه وعرفوه عن قرب وتربوا ثقافيا في كنفه .

وليس كتابي هذا الصغير المتواضع واحدا من هذه المجلدات. انه مجرد دعوة الى كتابتها، فهو ليس اكثر من مقال طويل كتبته ونشرته غداة الوفاة مباشرة. وتركته مع الطموح لاستكماله في دراسة شاملة عاما بعد عام. وفي غمرة الاحداث المتلاحقة لم يتيسر لي ان اضيف اليه حرفا. لذلك قررت بعد ستة عشر عاما، نشره كما هو في هذا الكتيب، ممهدا عمليا باستكماله في المستقبل، ودعوة لبقية تلاميذ مندور ممن اسهم في تكوينهم ورعايتهم ان يكونوا الاوفياء، لا لذكرى رجل عظيم فحسب، بل تجديدا لمجموعة القيم التي غرسها فينا منذ ربع قرن .

د. غالي شكري

باريس – يونيو ١٩٨١

الفصـــــــل الاول

نظريــــــــة الادب

بالرغم من ميراثنا الضخم في الشعر والنقد العربي القديم، فاننا لم نرث صياغة عامة شاملة لنظرية الادب، من حيث مذاهبه وفنونه ومؤثراته المتعددة، وعلاقاته المتشابكة ببقية الفنون على وجه خاص، وبالعلوم الانسانية بشكل عام. وربما كان خلو تراثنا من «النظرية الادبية» من الاسباب الرئيسية التي تتخلف بآدابنا الحديثة الى حد كبير، من مواكبة ركب الحضارة الانسانية في ذروة تعبيرها عن روح العصر. فقد اكتفينا منذ العصور الاولى للادب العربي، بالتخصص في تحليل جزئيات هذا الادب الى ابواب كبرى كاللفظ والمعنى، او الى اقسام مفصلة كتعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى. يضاف الى ذلك حصر الادب في الشعر المنظوم باغراضه المختلفة، والنثر الفني كالخطب المسجوعة والمقامات. وكان من النتائج الاساسية لهذا التصور العربي القديم للادب ،ان تحولت نصوصه الى خامات صالحة لدراسة اللغة في علومها المختلفة، كما تحولت هذه النصوص الى استشهادات لعلم الكلام

بفروعه المتعددة. وهكذا حصلنا على ثروة لا نجد لها نظيرا في اي مكان آخر على ظهر هذا الكوكب، من علوم النحو والصرف والبيان والبديع والجناس والطباق، وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي تكشف لنا بلا ريب عن اسرار اللغة العربية، ولكنها لا تكشف لنا باية حال من الاصول العامة لنظرية الادب. وقد كان لهذا النقص الخطير في تراثنا الادبي، اثره الفعال في مسار حياتنا الادبية، سواء في عصور الانحطاط او في عصر النهضة الحديثة . ذلك ان تمثل نظرية ما في الادب من شأنه ان يخفف من وطأة الانحطاط الحضاري لاحدى الامم، بما تحمله هذه النظرية من اتجاهات وتيارات جديرة بان توقظ الحس الانساني العام، على اوتار الحركة الوجدانية المرافقة لتلك الاتجاهات والمذاهب. اما في عصور النهضة فان رسوخ النظرية العامة في الادب من شأنه ان يوفر لقادة البعث والتجديد اضطرارهم الى مناقشة الكثير من القضايا الثانوية كمشكلة التراث، التي احتلت في نهضتنا مكانا رئيسيا لخلو تاريخنا الادبي من تصور شامل لنظرية الادب. فهذا التصور كان جديرا بان يمحو من صفحات تاريخنا النقدي والادبي الحديث، كافة مخلفات العقد ومركبات النقص ازاء تيارات الفكر الادبي الوافدة علينا من الخارج. ذلك ان تأثرنا بتلك التيارات كان يرتقي الى مستوى التفاعل المشترك دون التعريب والتمصير والاقتباس، وما الى ذلك من تسميات تفيد غلبة التيارات الاجنبية على تجاربنا المحلية الاصيلة. بل ان هذه التجارب ـ على ضوء نظرية ادبية موروثة ـ كانت تملك امكانيات الاضافة الى الاداب الاخرى.

غير ان ظروفا عديدة احاطت بتراثنا العربي القديم من ناحية، وبتطورنا الحضاري العام من ناحية اخرى، قد حالت بيننا وبين الفوز بمفهوم شامل للادب، يرتفع الى مستوى النظرية العامة. على ان هذه الظروف مهما تعددت وتباينت، فليس من بينها ما يقول به بعض العنصريين من المفكرين الاوروبيين حين يعودون بهذه الظاهرة الى ما دعوه بطبيعة العقلية العربية التي تفتقر الى الخيال

التركيبي، وهو العنصر الخالق للابنية الفكرية. ولعله نفس التعليل الذي يفسر به اولئك العنصريون انفسهم ظاهرة اخرى في التراث العربي، هي خلوه من الفن الدرامي، او الشعر الدرامي على اقل تقدير.

وبالنسبة لنظرية الادب اعتقد أن خلو تراثنا العربي منها يعود الى جذر ضخم هو خلو هذا التراث من اية فلسفات غير الفلسفة الاسلامية. وربما كان الغزالي هو العقلية الفلسفية الاولى في التراث العربي من زاوية الاصالة. فنحن اذا استثنينا الجوهر الاسلامي لجهودات الفلاسفة العرب — سواء بالخلق والابتكار او بالتعليقات الهامشية بالرفض والقبول — فاننا لن نجد سوى تاثرات سريعة بالفلسفة اليونانية حين ترجمت الى العربية. وهي تاثرات كامنة فيما نقل من منطق ارسطو وكتاب «الخطابة».. وحتى هذه التاثرات ظلت في دائرة ضيقة هي المحاجاة الفقهية بين علماء الاسلام. ولما كانت الفلسفة الاسلامية، وما اتصل بها من مؤثرات يونانية، تخلو تماما من مناقشة الفن وفلسفته، فاننا ندرك المبرر الحقيقي لغياب نظرية الادب من ميراثنا العربي، وهو افتقاد فلسفة حاضنة للفن. ولا بد لنا عندئذ من ان نضيف ان نظرية الادب كما عرفها اليونان عند ارسطو، لم يلتفت اليها العرب التفاتهم الى بقية نظرياته في المنطق والخطابة حتى ان الكتاب الذي بلور هذه النظرية الادبية وهو «فن الشعر» لم ينقل الى العربية في وقت مبكر، وحين تمت ترجمته دلت على ان المترجمين انفسهم لم يفهموا الكثير مما جاء فيه، فترجموا التراجيديا بانها فن الهجاء، والكوميديا بانها فن المديح، وهكذا سيطرت على كتاب الشعر — الذي يصوغ اول نظرية ادبية في تاريخ الانسان — مفاهيم الادب العربي البعيدة عن التصور الاغريقي الشامل للفن بما فيه المسرح الذي خلا منه التراث العربي خلوا تاما . ومرة اخرى وقفت فلسفة الاسلام القائمة على التوحيد ضد العقلية اليونانية في تصورها لوجود آلهة متعددة وانصاف آلهة، وهؤلاء

واولئك يشبهون البشر في صراعهم وخطاياهم وهزائمهم وانتصاراتهم. مما جعل ميلاد الصورة الدرامية للفن امرا ميسورا.

الا اننا بعد مضي حوالي اربعة قرون على ميلاد النهضة الاوروبية التي ورثت نظرية الادب عن ارسطو ضمن ميراثها اليوناني الروماني .. حاولنا مع بداية القرن العشرين على ايدي رواد النهضة الادبية الحديثة من امثال طه حسين والعقاد وسلامة موسى وشكري وهيكل والمازني، ان نستوعب القوانين الاساسية لنظرية الادب. ولا ينبغي ان نغفل ان هذا الاستيعاب لم يكن نظريا محضا، بل نرى الدكتور طه حسين يقوم بترجمة روائع التراجيديا اليونانية، ويستعرض مذاهب النقد الفرنسي. ونرى العقاد والمازني يشنان حملة بالغة الضراوة على المدرسة الكلاسيكية الممثلة آنذاك في شعر احمد شوقي. ويكتب الدكتور هيكل قصته الرومانسية الرائدة «زينب» . ويسهب عبد الرحمن شكري في عرض الاتجاهات الانجليزية في تقييم الشعر. وهكذا اشتعلت نيران ثورة غير مخططة، ولكنها تستهدف اختزال القرون الى سنوات. ولم تثمر هذه الثورة نظرية متكاملة في الادب، ولكنها اثمرت بغير شك العناصر الاولية التي لا يتكون بدونها مفهوم فكري شامل للادب. وقد جاء افتتاح الجامعة المصرية عام ١٩٢٥ ميلادا حقيقيا لبداية التفكير النظري في الادب . ولعل كتاب طه حسين « في الشعر الجاهلي» — ١٩٢٦ — هو باكورة الانتاج التطبيقي لهذا التفكير. غير ان الجيل التالي لجيل طه حسين كان بمثابة الركيزة الاولى والدعامة الاساسية لقيام «نظرية الادب» في اللغة العربية، ليست نظرية عربية، وليست نظرية مستوردة، ولكنها شيء جديد تحمل عبء صياغته العلمية ابناء الجيل الجامعي الجديد ، وفي مقدمتهم الدكتور محمد مندور .

(١)

تتعدد صور «نظرية الادب» في التراث الغربي، القديم والحديث. فقد صاغها ارسطو على نحو ما في كتابه عن فن الشعر

وفي الادب الحديث نجد من يصوغها في صورة تاريخية على نحو ما فعل رينيه ويلك في موسوعته المعروفة بتاريخ النقد الحديث، او في صورة قضايا فكرية محددة على نحو ما فعل ايضا رينيه ويليك بالاشتراك مع اوستن وارين في كتابهما «نظرية الادب»، او كما نرى في كتاب ريتشاردز من اصول النقد الادبي، أو كتاب أكرومبي عن قواعد النقد الادبي، وهكذا. اي انهم في اوروبا، اما ان يستخلصوا المبادىء العامة لنظرية الادب باستقرائها الموضعي من تاريخ الادب، واما انهم يقومون بتصنيف هذه المبادىء في اطار مجموعة من القضايا الفكرية التي تثيرها الاعمال الادبية او التيارات الادبية .

ولم يكن الطريق ممهدا امام الدكتور مندور حين اختار ان يستقرىء نظرية الادب في اطارين رئيسيين هما : فنون الادب المختلفة، ومذاهبه المتعددة. فقد ظلت مناقشة قضايا الفكر في ادبنا الحديث أو القديم مجرد مناقشات جزئية لافتقاد القضية المطروحة للبحث الى المعيار العلمي الدقيق للمناقشة. كما ان تاريخنا الادبي المدون لم يرتفع الى مستوى الوثائق الامينة المدروسة بين المحاولات القديمة البدائية والمحاولات الاجنبية الحديثة على ايدي المستشرقين. لهذا كانت التراكمات الجزئية والتاريخ الممزق أمام مندور بمثابة الاسوار العالية التي يتعين عليه أن يجتازها قبل ان يصل الى خطوط عريضة في نظرية الادب. وبينما اتجه احد زملائه كالدكتور لويس عوض الى استقصاء ملامح هذه النظرية على ضوء الفكرة الاشتراكية اساسا، وعلى ضوء الاداب الانجليزية من زاوية رئيسية، نرى الدكتور مندور يتلمس بدايات الطريق الاكثر صعوبة. الطريق الذي يحاول — جاهدا — اكتشاف مسارنا الادبي الخاص، مستخلصا النظرية العامة في الادب من الملامح القومية لادبنا وحضارتنا في اتصالهما الوثيق بآداب العالم وحضارته. لهذا السبب يكتب مؤلفيه «الادب ومذاهبه» ثم «الادب وفنونه» تحت سيطرة هذا المركب من تصوره

للمبادىء والقواعد والاصول التي استقرت في تاريخ النقد العالمي بين احضان فلسفة الفن او علم الجمال الذي اقترن بمعظم الفلسفات الاوروبية، وبين احضان روائع الفن الشامخة عبر العصور . والعنصر الآخر هو تصوره التفصيلي لمراحل تطور الادب العربي .

فقد لاحظ مندور في كتابه «الادب ومذاهبه» ان الشعر العربي، رغم طغيان التقليد عليه، قد تطور ـ على الاقل في خصائص صياغته ـ تطورا كبيرا «حتى انتهى الى ذلك التصنع اللفظي الذي احاله عبثا مجردا من كل قيمة انسانية حقة» (ص ٣٣ من ط ٣) . ولاحظ ايضا ان التطورات التي طرأت على مجرى الشعر العربي لم تكوّن ما يمكن تسميته بالاتجاهات والمذاهب. فالغزل العذري الذي انتشر في الحجاز في العصر الاموي لم يصل عندهم يوما الى حد المذهب القائم على وعي فلسفي او نقدي. كما باءت محاولة ابي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية بالفشل ولم تكوّن مذهبا، لان ابا نواس نفسه اضطر الى ان يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة في المدائح كي ينال رضا ممدوحيه. وقد ظهر في العصر العباسي مذهب ادبي له كافة الخصائص المذهبية اذ تناوله الادباء والنقاد بالتحليل النظري واقتتلوا في الدفاع عنه او مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التي دعوها حينذاك بعمود الشعر. وسمي ذلك المذهب بالبديع ـ اي الجديد ـ واعتبر ابو تمام رائدا له. ولكن هذا المذهب اليتيم مات في المهد ، اذ قيض له من يقولبه في اطر جامدة من المحسنات اللفظية التي قضت عليه (ص ٣٦) ويوافق الدكتور مندور على ان اللغة العربية لم تعرف المذاهب الادبية الحقة ، الا مع ظروف الانبعاث الحديث، من مدارس الادب الغربي في مختلف عصوره. ويدرك مندور منذ البداية ان ثمة فروقا جوهرية بين تطورنا الادبي والحضاري العام ، وتطور الغرب في ادبه وحضارته معا . لهذا يتحدد موقفه الخاص من نظرية الادب على ضوء هذه الفروق

اولا، ثم على ضوء الاستقراء الذاتي لمشكلات الادب العامة في كل زمان ومكان. وسوف تقتصر على تبين موقفه من الثلاثة مذاهب الكبرى في تاريخ الادب الغربي، وهي الكلاسيكية والرومانسية والواقعية .

يرى مندور ان الكلاسيكية هي الحركة الفنية المرافقة لمرحلة النهضة الاوروبية في القرن الخامس عشر، وهي الحركة التي بعثت تقاليد الادباليوناني الروماني القديم بنشر الاصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ثم أتموا صياغتها في مبادىء نظرية على نحو ما فعل ارسطو عند الاغريق، وهوراس عند الرومان، في كتاب كل منهما حول فن الشعر. ويحاول مندور ان يقيم الصلة بين الكلاسيكية وتخصص روادها في الفن المسرحي، بأن هذا الفن من الموضوعية بحيث يسمح للاتزان العقلي والاهتمام بالطبيعة الانسانية في ذاتها، ان يعبرا عن الروح الكلاسيكية اخلص تعبير. وبالرغم من ان ارسطو يعد المعلم الاول للاصول النظرية للكلاسيكية — اذ هو واضع انجيلها في كتاب الشعر — الا ان هذا المذهب قد عثر مع النهضة الاوروبية على من يجمده في قوالب حديدية ومبادىء صارمة كقانون الوحدات الثلاث ومبدأ فصل الانواع ومبدأ المحاكاة. وما ان اقبل القرن الثامن عشر، قرن الفلسفة والوعي الاجتماعي الذي مهد السبيل للثورة الفرنسية — يقول مندور ص ٤٩ — حتى رأينا الفكر الادبي يتحول عن التقسيم الجامد للمسرحية الى مأساة وملهاة، لان مفكري ذلك العصر رأوا الحياة في نسيجها العام ليست مأساة دامية ولا ملهاة صاخبة وانما هي مزيج مركب من هذه وتلك. واذا كان الادب مرآة للحياة حقاً، وجب أن ينقلها كما هي فلا يبكينا بعنف ولا يضحكنا بتشنج . وكذلك ليس على الادب ان يقتصر في تحليل الطبيعة الانسانية على عناصرها العامة المشتركة، وانما يجب ان يتجه الى تصوير الانسان من حيث هو كائن فردي له خصائصه المميزة كطبيب او محام او تاجر او فلاح. وقد اثمرت هذه الثورة الاولى على

الكلاسيكية ما يدعى بالكوميديا الدامعة أو الدراما البرجوازية . وقد وضع ديدرو ــ احد كبار مفكري الثورة ــ دراما برجوازية على هذا الاساس سماها «الابن الطبيعي» اي الابن غير الشرعي وصور فيها مأساته. ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية في الادب كله. الا ان الثورة الجذرية العاصفة قد اطاحت بقلاع الكلاسيكية بميلاد الرومانسية. ولا يميل مندور الى اعتبار الرومانسية مذهبا ادبيا له اصوله الجمالية وسماته الانسانية على السواء وانما يتصورها «حالة نفسية» خلقت الانسان الرومانسي قبل ان تلد الفنان الرومانسي. لذلك كانت ثورة على مختلف القيود، لا على الكلاسيكية وحدها. وتعليل ذلك هو ما أحاط بالثورة الفرنسية الكبرى من ازمات تجسدت ذروتها في المصير التعس الذي انتهى اليه نابليون بونابرت. ومن ثم اتسعت الهوة بين الواقع والخيال فارتمى البعض بين ذراعي الماضي يجتر الاحلام وارتمى البعض الاخر بين ذراعي الطبيعة في براءتها الاولى وعذريتها بعيدا عن ضجيج الالة وانفاس البخار. وهكذا تميزت الرومانسية الاولى باربع صفات رئيسية هي «مرض العصر» و «اللون المحلي» و«الخلق الشعري» و «النغمة الخطابية». اما مرض العصر فهو الاوصال النفسية الممزقة نتيجة الانشطار الحاد بين احلام الانسان الرومانسي وواقعه. واما اللون المحلي فقد حارب به الرومانسيون الاتجاه الانساني العام عند الكلاسيكيين، وبدلا من ان يكون الملوك والابطال والنبلاء هم التجسيدات الدرامية الوحيدة للفطرة الانسانية وطبيعتها، اقبل ابناء الطبقة الوسطى لينال كل منهم على انفراد حظه من التعريف الفني الخاص بحرفته وعلاقاته وآماله. ويميل الدكتور مندور الى ان الرومانسية اقوى فنون الذات الانسانية، لهذا فقد فشلت في تبني الفنون الموضوعية، وكان الشعر الغنائي هو فنها الاول . وفي هذه النقطة تهاجم الرومانسية فكرة المحاكاة الارسطية ــ بالرغم من ان ارسطو في كتاب الشعر لم يناقش سوى الشعر الدرامي والشعر الملحمي ــ وقال

الرومانسيون بان الادب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا. واداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة، بل الخيال المبتكر او المؤلف بين العناصر المشتتة في الواقع الراهن او في ذكريات الماضي، بل وفي ارهاصات المستقبل وآماله. واما النغمة الخطابية فانها في الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وانما انفرد بها بعض شعرائها، وان تكن تلك النغمة هي التي سادت على المذهب بعد استقراره «عندما اصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية، بل طرطشة عاطفية وتهافتا مائعا وانينا كاذبا» (ص ٦٣) ويعتقد مندور ان شكسبير وان لم يكن رومانسيا الا انه كان الركيزة الواقعية التي اتكا عليها الرومانسيون في تعقيد حجج الكلاسيكية سواء في انهيار قانون الوحدات الثلاث ، او مبدا فصل الانواع، او الاحتكام الى برود العقل وحده في رؤية الوجود الانساني، او الاقتصار على تحليل النفس البشرية او الطبيعة الانسانية في ذاتها. الا ان الرومانسية قد تحولت مع الايام عن رسالتها الثورية الاولى، وامست — على حد تعبير مندور — هذيانا (ص ٨٠) وتعلقا برجوازيا بالابراج العاجية . لهذا كانت الواقعية النقدية والطبيعية والواقعية الاشتراكية من ناحية ومذاهب الفن للفن وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسريالية، مجموعة من ردود الافعال المتباينة لما وصلت اليه الرومانسية من تبذل عاطفي وانحصار فردي ضيق وتحلل من القيم الجمالية .

والاتجاه الواقعي في الادب قد نشا في راي الدكتور مندور في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حين امتد التعارض التقليدي في الفلسفة بين المادية والمثالية الى مجال الفنون . ولعل الواقعية هي اكثر الاتجاهات الادبية ترحيبا بالاشكال الموضوعية في الفن كالقصة والمسرحية. وهي اذا كانت تؤمن مع ارسطو بمبدا المحاكاة، فانها تختلف من صورتها التقليدية التي تؤمن بمحاكاة الشر الكامن في نفس الانسان، الى صورتها الاشتراكية التي تؤمن

بمحاكاة الخير الكامن في نفس الانسان، ولكنها في كلا الصورتين تفرض على الفنان التزاما بالوجدان الاجتماعي للبشر .

* * *

ويبدو لنا ان الدكتور مندور قد صاغ هذا التصور التاريخي لنظرية الادب في وقت متاخر نسبيا، يكاد يتحدد في تلك المرحلة التي هجر فيها المنهج الذوقي التاثري في النقد والادب، وتلمسه لمعالم الطريق الى ما دعاه بالنقد الايديولوجي. فهو لا يفترض ميلاد الفكرة الادبية في الفراغ الميتافيزيقي الذي كانت تزعمه الفلسفات المثالية عن الوحي والالهام. وانما هو يحدد البيئة الحضارية التي انبتت التيار الادبي تحديدا ماديا صارما، ثم نشاهد معه عملية الخلق الفني للمذهب او الاتجاه كميلاد طبيعي لاحد عناصر الحياة. فالتيار الارسطي هو صياغة عقلية للمجتمع اليوناني القديم. والتيار الكلاسيكي هو ثمرة النهضة الاوروبية في محاكاتها للتراث الاغريقي والروماني. والتيار الرومانسي هو وليد بدايات القرن التاسع عشر، وهكذا. ويقوم منطق مندور في رصد الحركة المتبادلة التاثير والتاثر بين الادب والحياة على ضوء الطبيعة الحية لكل منهما. فما يكاد احدهما يستقر ويتجمد حتى يثور الاخر كرد فعل مضاد. وليست الكلاسيكية والرومانسية والواقعية في هذا المنطق، اشكالا لمضامين يمكن تناولها في اي زمان او مكان . بل هناك تفاعل مطرد بين الشكل والمضمون يصوغ بينهما وحدة داخلية عميقة الاثر في تشكيل المضمون، وتضمين الشكل، بحيث يصبح كل اتجاه فني هو مجموعة من القيم الفكرية والاصول الجمالية في وقت واحد. اكثر من ذلك ان هذه الوحدة الداخلية تبلغ درجة عالية من التحدد والصرامة عند مندور، بحيث ان كل اتجاه او مذهب يكاد يختص باحد الفنون دون غيره. وذلك لطواعية قيود المذهب الفكرية في معانقة اصوله الجمالية بغير تعسف او انتقال .

وبالرغم من ان مندور قد اجتاز عديدا من التطورات في حياته النقدية، وانتهى به المطاف الى ما دعاه بالنقد الايديولوجي، الا انه في جميع هذه التطورات كان ناقدا ارسطيا بالمعنى العلمي الدقيق لهذه الكلمة. فقد كان يفعل كما يفعل بعض كبار نقاد الغرب ممن سيطرت عليهم العقلية الارسطية سيطرة تكاد تكون تامة. اذ نراهم يحاولون اخضاع مختلف الظواهر الجديدة في الادب لمعايير الميزان الارسطي قائلين انه ميزان فوق المذاهب والعصور. يساعدهم في ذلك ان ارسطو حين يعرض لفكرة المحاكاة في عملية الخلق الفني لا يفيض في شرحها، مما اعطى المفسرين الاتين من بعده فرصة واسعة للشرح والتاويل، كل حسب الاتجاه الذي ينتمي اليه. فالمحاكاة عند مندور لا تحتمل وضعا واحدا من اوضاع الواقع، فهي قد تكون تصوير الواقع الراهن ، او الواقع الممكن او الواقع الواجب ان يكون . ولا شك ان هذه الاوجه الثلاثة تمنح معظم المذاهب والتيارات امكانية التحدث باسم ارسطو. وعندما اختار مندور ان يكون ناقدا واقعيا اشتراكيا، فانه لم يرفض فكرة المحاكاة الارسطية على انها محاكاة للواقع المثال. ولا تنبع ارسطية مندور من موافقته على مجموعة القواعد التي قررها المعلم الاول في قديم الازمان، فلا شك ان التطور الحضاري للانسانية قد اتى بكل جديد وجديد في مجال الادب مما يجعل مبادىء ارسطو مجرد صوت للتاريخ. وانما تنبع ارسطية مندور من روح ذلك المعلم العظيم حيث يقيم فروضه النظرية للفن الادبي بين احضان فلسفة شاملة للوجود من ناحية، وحيث انه يستخلص هذه الفروض من الاعمال الادبية ذاتها. وهذا هو المنهج الذي عرفته فرنسا باسم تفسير النصوص، وقد كان طه حسين رسوله الاول في مصر، بينما كان مندور هو صائغه الاول في اللغة العربية في صورة نظرية متكاملة. واذا كان الناقد الارسطي في اوروبا الحديثة او الكلاسيكية يعرف بانه الناقد المتزمت الذي يتردد مرارا امام رياح التجديد القادمة غدا، فان محمد مندور قد ضرب المثل على

امكانية ظهور الناقد الارسطي الاصيل والمجدد الذي لا يخشى قدوم هذه الرياح في نفس الوقت. ولعل مرد ذلك هو الفرق مرة اخرى بين مسارنا الادبي الخاص، والمسار الاوروبي . فنحن لم نعرف النهضة الا منذ اواخر القرن الماضي، وبالتالي فان مناخنا الفكري والادبي في ظل التخلف الحضاري الذي كنا نعانيه، هو الذي دفعنا الى كافة النوافذ، نفتحها بوعي تارة وبغير وعي تارة اخرى. وحينذاك كنا نستنشق كل مرة هواء جديدا حرص مندور فيما اقدم عليه بشخصه الا يقتلعنا من ارضنا .

وقد كان كتاب « الادب ومذاهبه » بمثابة الصورة التاريخية لنظرية الادب كما تبناها مندور بعد طول كفاح ومعاناة وتجارب منذ كتب « في الميزان الجديد » و« النقد المنهجي عند العرب » و « نماذج بشرية » الى ان ادار منهجه التطبيقي على مسرحيات شوقي وعزيز اباظه والشعر المصري بعد شوقي وغيرها من اعماله التي توالت منذ جاء من باريس ليخوض معاركه الشهيرة على صفحات الرسالة والثقافة مع اقطاب الادب في مصر . والصورة التاريخية لنظرية الادب التي صاغها في « الادب ومذاهبه » هي الصورة المكتملة الوحيدة في نقدنا الحديث الى الآن . وبالرغم من انها تعتمد اساسا على الخط الطولي الذي من شأنه ان يرصد « تطور » الاتجاهات الادبية ، الا انها كانت العون الاكبر لادبائنا في تصور حركة التاريخ الادبي في خطها التقدمي. بالاضافة الى ان هذا الخط الطولي يعد العمود الفقري الذي تتفرع عنه كافة التفاصيل العرضية في دقائقها الصغيرة. اي انها بمثابة الهيكل العظمي الذي لا يغني عنه اللحم والدم.

(٢)

وقد جاء كتاب مندور « الادب وفنونه » تكملة موضوعية للكتاب السابق . فهو ينطلق من الباب الكبير الذي فتحه على

مصراعيه المدعوين بالشعر والنثر ، الى مناقشة الجزئيات الصغيرة المترامية على جانبي التطور العام للاداب والفنون .
ويمهد لخطوط العرض الجديدة في نظرية الادب ، بمناقشة مسالة الاسبقية التاريخية للشعر والنثر من جهة ، ولفنون الشعر المختلفة من جهة اخرى . ويعتمد مندور كاي اكاديمي دقيق على ما حفظته لنا الانسانية من تراث مدون ، فيلاحظ ان الشعر اسبق من النثر في الظهور . (والمقصود بالنثر هو النثر الادبي لا الكلام العادي بطبيعة الحال) ولكنه سرعان ما يهجر الاكاديمية جانبا حين يناقش اسبقية فن الملاحم على الشعر الغنائي كما تؤكد الوثائق التاريخية لكلا الفنين. يهجر الاكاديمية ليقدم فرضا نظريا هو ان الانسان بلا جدال قد تغنى بهمومه الذاتية الفردية قبل ان ينشغل بهموم مجتمعه. واداة التعبير عن همومه الاولى هي القصيدة الغنائية ،واداة التعبير عن الهموم المستجدة مع الوجدان الاجتماعي هي الملحمة.
وبالرغم من ان مراوحة مندور بين الاكاديمية والبحث الحر تعني ان لديه قدرا من المرونة العلمية ، الا ان الفرض النظري الذي برر به اسبقية الشعر الغنائي تاريخيا لا تعتمد الا على احدى المقولات الرومانسية التي ترى في الشعر والشعر الغنائي بالذات الفن الاول العريق منذ القدم . والحق اننا اذا استغنينا عن منهج الوثائق التاريخية التي تقول باسبقية الملحمة ، علينا ان نخرج من مجال البحث الادبي الى مجال البحث الاجتماعي .
وحينئذ لن نجد « الفرد » عمادا للمجتمع البدائي القديم، وانما سنلاحظ ان العمل الجماعي والروح الجماعية هما اقدم ما وصلنا من اشارات على «نوع» الحياة الاجتماعية الموغلة في القدم .
وعندئذ نستطيع ان نتصور امكانية سبق الملحمة الشعرية كتعبير فني اجتماعي ، على الشعر الغنائي كتعبير عن الوعي الذاتي للفرد الذي لم يتوفر للانسان الا في مرحلة متاخرة . وقد توقفت عند تخوم هذه التفصيلة الصغيرة طويلا ، لانها تكشف

لنا مقدمات او معالم الطريق الى رؤية مندور لنظرية الادب في مرحلتها الثانية ، المرحلة التركيبية . وتشير هذه المقدمات الى ان مندور ليس ناقدا موضعيا في اغلب الاحيان كما يتراءى لنا لاول وهلة ، وانما تستهويه الافتراضات المسبقة التي يحاول جاهدا ان يستعين بمختلف الاستشهادات التاريخية وغير التاريخية للتدليل على مدى صحتها . وكثيرا ما تتناقض عنده النظرية مع التطبيق الى درجة الانفصال الحاد بينهما ، وحينئذ يضطر الى الالتصاق الحميم بالواقع وهجران التعلق بالمثال البعيد المنال .

وهكذا نحن نلتقي بهذا الناقد الارسطي النزعة يختلف مع القاعدة الارسطية القائلة بأن المضمون الشعري هو أساس التفرقة الوحيد بين الشعر والنثر . فنراه يلتزم بما قال به اللاحقون لارسطو من ان الموسيقى تعد من العناصر الاساسية في نسيج الشعر وصياغته . ويضيف الى الموسيقى والمضمون الشعريين ما دعاه بأسلوب التعبير اللغوي (ص ٣١ من ط ١) . ويعترف بان موسيقى الشعر تختلف من لغة الى اخرى ؛ وان شعرنا العربي قد وصل الى احدث منجزات تكنيكه الموسيقي باعتماد التفعيلة وحدة موسيقية . وذلك بعد ان تطورت حضارتنا من صورتها الصحراوية الرتيبة المملة الى صورتها الصناعية المتقدمة . ويعد أن تطور الشعر بازاء ذلك من اساليب الخطابة والانشاد الى الهمس والقراءة الصامتة . ويعود مندور مرة اخرى ناقدا ارسطيا في جوهره ، ايديولوجيا كما شاء ان يدعو نفسه منذ كتب « في الادب والنقد » — ١٩٤٩ — الى ان كتب « النقد والنقاد المعاصرون » عام ١٩٦٣ . فالنقد الايديولوجي يقصد به الاهتمام بالمضمون اولا ، وان لم يغفل الشكل من حسابه الفني الدقيق . ولكن موسيقى الشعر قد تبدلت في احدث مراحلها واضحت شيئا قريبا من التجاوب النفسي الحار، ولم تعد رنينا خاصا بالاذن وحدها . وحينئذ ينهار مفهوم

النظم التقليدي من اساسه ، لانه لم يعد الشكل الملائم للموسيقى الداخلية الجديدة . واما المضمون الشعري والملكات النفسية الخالقة ، فهي — عند مندور — القدرة على مخاطبة الوجدان البشري عن طريق الصور العاطفية التي تلائم هذا الوجدان من حيث طبيعته الانسانية الخاصة . اي ان المضمون الشعري لا يمكن ان يكون تقريرا لحقائق فكرية مجردة كالارقام والمعادلات الرياضية والنظريات الفلسفية ، ولكنه يستطيع ان يحيط بقشرة الكون وجوهره عن طريق البناء التركيبي للصور المستوحاة من حركة الوجود . والاسلوب الشعري هو القادر على نقل هذا الايحاء الى كيان المتلقي ووعيه . وينتهي مندور الى ان موسيقى الشعر ، والمضمون الشعري والملكات النفسية الخالقة ،والاسلوب التعبيري هي مثلث متساوي الاضلاع نفرق بواسطته بين الشعر والنثر . وقد كانت النشأة الثقافية والتكوين الروحي للدكتور مندور بمثابة العامل الاول في توسيعه لدائرة النثر لتشمل الى جانب القصة والشعر والمسرح مختلف جوانب البيان التصويري التي تشتمل عليها بعض كتب التاريخ والفلسفة .

واذا كان قد تمرد على ارسطو في اعتبار المضمون الشعري هو الاساس النظري الوحيد لعملية الخلق الشعري ، فانه قد عاد الى معلمه الاول لاهثا مع تقسيماته العديدة للشعر . حينئذ يستخلص مندور بصورة قاطعة الفكرة القائلة بأن الملحمة كانت تجسيدا لاحدى المراحل الباكرة في تاريخ الانسان الادبي والاجتماعي. وان كافة المحاولات التالية للالياذة والاوذيسة والانيادة في الغرب ، والمهاراتا والرامايانا والشاهنامة في الشرق ، مجرد محاولات يائسة . لان المجتمع البدائي القديم ببطولاته وخوارقه واساطيره قد انتهى الى غير رجعة ، وبالتالي فلا سبيل الى انكار ان الملحمة قد انتهت الى غير رجعة . وبالرغم من ان هذه الفكرة تصدق على الآداب الاوروبية ، فانها لا تكاد تصدق على مجتمعات اخرى كالمجتمع العربي والكثير من المجتمعات الافريقية والآسيوية . ذلك ان هذه المجتمعات قد

تخلفت عن ركب التطور الانساني العام في الغرب تخلفا مريرا دفعها في كثير من الاحيان ان تتخذ من آداب الغرب نموذجا يحتذى ، ولا شك ان آداب الغرب قد تفاعلت مع آداب الامم المتخلفة بدرجات متفاوتة . على ان هذا التفاعل لم يصل بنا الى ان نبدأ في مجال العلوم الانسانية من حيث انتهى الغرب، بل كنا نتخير العديد من تياراته الغالبة على عصوره السابقة . وثمة نقطة اخرى لا علاقة لها بالمجال الادبي البحت ، وانما هي وثيقة الصلة بتطورنا الحضاري العام . فما تزال بين ظهرانينا مجتمعات بدوية ورعوية وقبلية ، وما تزال اراضينا مشبعة بالدماء التي نزفناها في معارك بطولية رائعة ضد الاستعمار . ولهذا يمكن القول بأن البيئة التي اثمرت الملحمة اليونانية والرومانية فيما مضى ، قد تكررت على نحو آخر في تلك الرقعة الممتدة من اسيا الى افريقيا . وبالتالي يمكن ان تشهد هذه المنطقة الواسعة صورا جديدة للملحمة الشعرية قد تتوافر لها الخصائص الارسطية كالقصة الشعرية البطولية القومية القائمة على خوارق الامور ، وتختلط فيها الحقائق بالاساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في حناياها (ص ٤٤) وقد ترفض بعض هذه الخصائص او تضيف اليها بما شاءت لها ظروفها التاريخية الخاصة ان تضيف .

وعلى هذا النحو يمضي مندور من الشعر الملحمي الى الشعر الغنائي الى الشعر التعليمي الى الشعر الدرامي، حاضنا ارسطو بكلتا ذراعيه ، ولكنه كثيرا ما يتمرد عليه تمردا اصيلا في اغلب الاحيان عندما يجعل مرحلتنا الحضارية الراهنة بجذورها هي المعول الاساسي لوضع مفهوم شامل لنظرية الادب. وقليلا ما كان يعتمد على النظريات الاوروبية التالية لارسطو بحكم تكوينه الثقافي على ضوء المنهج الفرنسي . الا اننا في النهاية نستخلص من كتابات مندور النظرية مجموعة من الفروض العامة في الادب ، تصلح لان تكون خامة رئيسية لابتكار نظرية جديدة في الادب العربي .

الفصل الثانـي

نظريـــة النقــد

« يا ويل الادب اذا حده شيء غير الحياة » .. تلك هي صيحة مندور ، وهو يطل على ارض مصر مـع بوادر الحـــرب العالميـــة الثانية ، بعــد غيبة تسع سنوات بيــن احضان الحضارة الاوروبيـــة . وهي صيحـــة تكـــاد تكـــون شعارا لازمة طيلة حياته النقدية، بالرغم من كل مـــا في هذه الحياة من تطورات تأرجحت بـــه فـــي كثير من الاحيـــان من النقيض الى النقيض .

واذا اردنـــا ان نرافق مندور ناقدا ، فلا بد لنـــا مـــن الوقوف على اولـــى ارتباطاته الادبية بنظرية النقد ، حتـــى نضـــع ايدينـــا على ملامـــح خطواته الى جانب هذه النظرية التي عاش لها حتى اصبح واحدا من اهم المعالم الاساسية البارزة فـــي تاريخنـــا النقدي الحديث . فقبيل حصوله على درجة الليسانس من كليـــة الاداب اجرى قسم اللغة العربية عام ١٩٢٨ مسابقة عن الموازنـــة بيـــن جرير والفرزدق وذي الرمة والاخطل . وقد فاز منـــدور حينذاك بالجائزة الاولى عن بحثه الذي تبلور في الدفـــاع عن ذي

الرمة . وربما كان الدكتور طه حسين هو اول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة مندور الى الادب والنقد عندما لفته الى اهمية المناهج الغربية في دراسة الادب وتذوقه ، وبخاصة المنهج الفرنسي القائم على النقد الموضعي . ولعله قد سمع عن سانت بيف وتين وبرونتيير ، لاول مرة ، من محاضرات طه حسين . ولكنه سمع ايضا في ذلك الوقت ، وخارج جدران الجامعة ، عن لسنج وكتابه الشهير « لاوكون » في كتاب المازني «حصاد الهشيم» حيث اراد ان يطبق منهج لسنج على ابن الرومي. وقد افاد من احمد امين آنذاك ما اسماه بدقة القاضي وعدله حيث يلتزم الناقد بايراد الحيثيات المفصلة قبل صدور الاحكام الحاسمة . غير ان الفترة التي قضاها في الجامعة بين ١٩٢٥ و ١٩٢٩ (الاداب) و ١٩٣٠ (الحقوق) كانت بمثابة المقدمة التمهيدية التي تعرف خلالها على الاساتذة الاجانب من امثال الايطالي نللينو الذي درس على يديه تاريخ اليمن وما قبل التاريخ ، والايطالي الاخر جويدي الصغير الذي درس عليه فقه اللغة وعلم الانسان ، وليتمان الالماني الذي درس بواسطته تاريخ الشرق الاوسط والقديم .

تلك كانت المقدمة الثقافية الاولى في حياة مندور ، اما مرحلة التكوين الحقيقية فهي تلك التي قضاها في ربوع اوروبا ما بين ١٩٣٠ و١٩٣٩ حيث التحق بجامعة السوربون في فرنسا ، فتعلم تاريخ الادب الفرنسي في القرن الثامن عشر على دانيال مورنو الذي لم يرفض المنهج التاثري تحت رقابة العقل والثقافة العامة . كما تعلم على استروسكي تاريخ الادب الفرنسي في القرن الماضي على اساس ان التذوق هو الزاوية الرئيسية في التقييم النقدي . وتعلم من سيشان الرقص عند اليونان ومقارنته بالرقص الحديث .

واذا كان التفات مندور الى الدراسات اليونانية او اليونانيات بشكل عام قد بدأ على يدي طه حسين في الجامعة المصرية ، فان

السوربون اصقلت لديه هذا الاتجاه . بالاضافة الى ما عمقته في واعيته عن الاصول العقلية للثورة الفرنسية والبحث عن هذه الاصول في التاريخ الواقعي للشعب لا من كتب المفكرين والادباء . وبعد مضي تسع سنوات قضاها مندور بين اسوار الجامعة ومتاحف باريس ومسارحها وانقاض اليونان الاقدمين في بلاد الاوليمب ، عاد الى مصر لتكون اولى كلماته ان الادب ادق وارهف واعمق واغنى من أن نخطط له طرقه « الادب شيء غير دقيق بطبيعته ، ومحاولة اخذه بالمعادلات جناية عليه . الادب مفارقات ، ونقد الادب وضع مستمر للمشاكل الجزئية ، فقد يكون جماله في تنكير اسم او نظم جملة او كبت احساس او خلق صورة او التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة . وقد يخلو من كثير من العناصر التي نعددها كالخيال والعاطفة وما اليها ، ومع ذلك يروقنا لصياغته او سذاجته » كما جاء في الميزان الجديد (الطبعة الثالثة ص ١٧٧). وقد خاض مندور منذ عودته الى مصر العديد من المعارك حول مفاهيم الادب والنقد ، بداها عام ١٩٤٠ في مجلتي الرسالة والثقافة ، حيث ناقش في الاولى كلا من العقاد وسيد قطب والكرملي حول الشعر المهجري والشعر المهموس لغير المهجرين وشعر ابي العلاء . كما ناقش في الثقافة محمد خلف الله احمد حول النقد الادبي من وجهة النظر النفسية . وكان كتابه « في الميزان الجديد » هو الحصاد الاول لتلك المعارك الباكرة . وقبل ان نحاول استشراف معالم الفكرة الادبية عند محمد مندور في تطوراتها المختلفة ازاء نظرية النقد ، علينا ان نستخلص احدى « المصادرات » ان جاز التعبير الفلسفي عن نقطة انطلاق مندور ناقدا . هذه النقطة التي احدد بدايتها بما املاه الدكتور طه حسين على طلبته في الثلاثينات من هذا القرن ، وهو يبلور لهم اصول المنهج الفرنسي في النقد الادبي . ذلك المنهج الذي قاد مندور الى باريس واثينا ماديا ومعنويا .

(١)

يقدم مندور لكتابه الاول انه راح يفكر منذ عودته من اوروبا في الطريقة التي يمكن بواسطتها ان يندرج الادب العربي في تيار الادب الانساني العام . وسوف نصادف هذه الفكرة مرارا في مختلف مراحل تطوره الادبي بما يجعلني اميل الى القول بانه قد احس في لقائه مع الادب الاوروبي بهوة عميقة تفصل بين الافاق الرحيبة التي يتطلع اليها ذلك الادب عن الافاق الضيقة التي انحصرت آدابنا بين جدرانها امدا طويلا حتى بداية عصر النهضة الحديثة . على ان احساس مندور بالهوة العميقة بيننا وبين الغرب ، لم يولد في نفسه ما ندعوه بمركب النقص او « عقدة الخواجة » كما يقولون . ولم يحاول ان يتعسف مع آدابنا فينقل اليها حرفيا مقاييس الادب الغربي ، وانما نراه حريصا منذ البداية على ان دراسة الادب العربي يجب ان يصاحبها وعي نافذ بطبيعة المعايير الاوروبية في النقد التي صيغت لآداب غير آدابنا ، ووعي نافذ بطبيعة تراثنا العربي الذي ينبغي ان يفتح نوافذه من كافة الجهات على منجزات الحضارة في كل مكان . لهذا نحن نكتشف في مختلف مراحل تطور مندور أن تاثره بهذا او ذاك من اتجاهات الادب الاوروبي الحديث او تيارات النقد العربي القديم كان تاثرا ممزوجا بعناصر المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها في بدايات هذا القرن . اي انه حين يتتبع خطى طه حسين في منهجه النقدي القائل بتفسير النصوص ، يبادر الى ينابيع هذا المنهج الفرنسي، ثم يمزج بينها وبين حصيلته من الادب العربي القديم . ويخرج بتلك النتيجة التي تباعد بينه وبين النقد النظري مؤثرا الجانب التطبيقي الذي يتخلله عرض النظريات العامة حتى يوازن بينها وبين الطبيعة الخاصة لمسارنا الادبي . ويؤدي ذلك الى نتيجة اخرى هي تجنب الاطلاق والتعميم ، مع الاهتمام الكامل

بالتفصيل والتخصيص وكافة سمات النقد الموضعي . ولا سبيل الى انكار الركيزة الاساسية لهذا المنهج ،وهي التذوق الجمالي الذي يعتمد اولا على الانطباعه الذاتية والتأثر الشخصي . الا ان مندور لا يسرف في اعتماده على هذا المنهج التاثري كما اسرف من قبل استاذه استروسكي . وانما هو مقتنع في ذلك الحين بأن الذوق الشخصي لا بد ان يستند على اساس متين من المعرفة العقلية . فهو الذوق المدرب على قراءة عيون الفن الخالدة ، بل هو خلاصة الرواسب المتبقية من هذه الدربة وما يصاحبها من معاناة ترتفع الى مستوى عملية الخلق والابداع . وذلك لانه « اذا كانت دراسة الادب في نهاية الامر هي تذوق النصوص فانه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من ان يتأكد اولا من صحة النص الذي امامه ، ومن استقامة وزنه وكيفية تلك الاستقامة ان كان شعرا » كما جاء في الميزان الجديد (ص ٦). وقد كان مندور حريصا على تصور هذا المنهج الجمالي في ضوء بعيد عن الاستعانة بالدراسات النفسية او الاجتماعية او التاريخية ، بالرغم من اعترافه لها بانها من ادوات التثقيف العام للناقد وغير الناقد الا انها بالقطع ليست من ادوات النقد الادبي .

ولربما يبدو لنا الآن كيف ان هذه الخطوط العامة في خريطة مندور النقدية تبدو كما لو كانت على نصيب من السلبية . ولكن هذه النظرة السريعة لا تستوعب ما كان عليه نقدنا الحديث في ذلك الوقت . ذلك ان الثورات المتوالية التي احدثها جيل الرواد من امثال طه حسين والعقاد وسلامة موسى كانت قد تراخت آثارها عن تجديد ثوريتها بدماء جديدة . فاستكان النقد الى روح المجاملات الشخصية والمديح غير المبرر فنيا ، او الى الروح العدوانية والهجوم الشخصي غير المبرر كذلك . فكانت صيحة مندور بمثابة الامتداد الاكثر تطورا وازدهارا لصيحة طه حسين في اوائل العشرينات . اذ ان الانحصار بين تخوم العمل الادبي لن يتيح للناقد ان يجتر اهواءه.

ولقد اشار مندور الى المناخ الادبي حينذاك ، فقال انه لم يعد امامنا وقت للتراخي في تقييم الماضي القريب من تراثنا . وهو قول قريب مما قال به العقاد ابان ثورته على شوقي في « الديوان » قبل ذلك التاريخ بعشرين عاما . فهو اذن شعار الثوار من النقاد كلما آذنت مرحلة الاستقرار بالجمود ، وتوقدت في نفس الوقت قلوب جيل جديد من الشباب. من هنا بدا مندور تحديده لذلك الماضي بانه من احد جوانبه قد احرز النجاح ، اذ استطاع ان ينتقل بالنثر العربي الحديث ــ بل وبالشعر ــ في السنوات العشر الاخير : « من اللفظ العقيم الى التعبير المباشر ومن الصنعة الى الحياة » (نفس المصدر ص ٩) ومن جانب آخر ، وصلنا الى درجة عالية من التزمت. لهذا تبلورت الرؤية النقدية عند محمد مندور كرد فعل لما آلت اليه سوق الادب والنقد في مصر من جفاف . وتبلورت لديه مجموعة من القيم الادبية ، اولها ان الناقد الاصيل من حقه ان يضيف الى العمل المنقود ابعادا جديدة بغير تعسف او افتعال،بل من حقه ان يتخذ من العمل الادبي «مناسبة» للتعبير عما يجول بخاطره . فالعمل الادبي « خامة » الناقد ، كما ان « الحياة » خامة الفنان.والحياة او العمل الادبي مجرد «مثير» اولي لعملية الخلق الفني او النقدي على السواء .

بهذا الفهم لدور الادب والنقد ، اوضح مندور منهجه ضد التعميم . فخامة الادب هي النفس الانسانية في ادق خلجاتها الفردية ، ووظائف بقية العلوم الانسانية التي تميل بطبيعتها الى التعميم . فخامة الادب هي النفس الانسانية في ادق خلجاتها التي لا تتشابه مع اية نفس انسانية اخرى . اما بقية العلوم الانسانية والاجتماعية والتاريخية فان مجال بحثها ليس هو الوحدات المفردة ، وانما هو الشرائح الجماعية . حتى علم النفس الفردي ، وعلم النفس التحليلي كلاهما يميل الى ايجاد

اوجه التشابه فالتعميم . من هنا لا يحق للناقد ـ عند مندور ـ ان يتخذ موقف عالم النفس او الاجتماع او المؤرخ اذ ان مهمته على النقيض منهم هي استقصاء الملامح الذاتية والخصائص المفردة لهذا العمل الفني او ذاك . ومن ثم يرفض مندور عنصر المقارنة في النقد الادبي الذي يؤدي الى جمع اوجه التشابه ولا يرفضه حين يؤدي الى تحديد الفوارق . كما انه ينكر التفرقة الحادة الحاسمة بين ما يدعونه بالنقد الذاتي وما يدعونه بالنقد الموضوعي . فالنقد الذاتي الذي « يحكم » على العمل الادبي وفقا لسلم من القيم المتدرجة من الجودة الى الرداءة او العكس .. انما يحتمي في واقع الامر وراء مجموعة من الآراء السابقة المقررة التي تبلورت في نفسه بوعي منه او على غير وعي « بحيث نستطيع ان نقول ان الذوق ما هو الا راسب من رواسب العقل الخفية » (ص١٢٢) فالنقد الموضوعي الذي «يحكم» بدوره ، على العمل الادبي وفقا لمجموعة « الحقائق الواقعية » .. كما يدعو الصفات المباشرة لهذا العمل او ذاك كان يقول هذا شعر عقلي او عاطفي او حسي ليس هذا الحكم في واقع الامر الا تلقيا للابسات القصيدة والحالة النفسية لقائلها والظروف الخاصة بعصره « او ماشاكل ذلك مما ينقل الحكم من الاطلاق الى النسبية وبالتالي فالحكم الموضوعي يتضمن قدرا لا بأس به من الذاتية ، كما ان الحكم الذاتي يتضمن قدرا من الموضوعية . غاية ما نستطيع ان نصل اليه هو ان نفرق بين الاسلوب العقلي المستخدم في العلم والتاريخ والفلسفة ، وبين الاسلوب الفني الذي» هو العبارة الفنية عن موقف انساني عبارة موحية ، واللفظ عندئذ لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، بل يقصد لذاته اذ هو في نفسه خلق فني» (ص ١٢٣) .

وتتحدد وظائف العبارة الفنية عند مندور حينذاك بانها تلك التي تعبر عن المعنى عبارة حسية اي ان تصاغ العبارة من معطيات الحواس . فالادب ـ كصياغة لموقف انساني ـ هو

امتزاج شديد الحرارة بين الذاتيةوالموضوعية . في الصياغة التي تبدو وكانها عنصر موضوعي يتركز موقف الكاتب من العالم المحيط به ، ولانها صياغة حسية ينساب منها ذلك العنصر الشخصي الذي يميز الادب عن التفكير المجرد . وفي هذه النقطة بالتحديد يؤثر مندور ان يختلف مع معظم النقاد العرب القدامى . فالصياغة عنده ليست مجازات وتشبيهات تتعلق بظواهر الاشياء كما انها ليست وعاء يستودعه الفنان ما لديه ، وانما الصياغة هي مرآة الموسيقى الداخلية للعمل الفني . فالكاتب الاصيل العميق « هو من تحس بموسيقاه دون ان تستطيع ادراكها » (ص ١٢٦) . وبذلك تصبح الفكرة في الفن لغوا بلا معنى . كما ان مادة الشعر ليست المعاني الاخلاقية، فأجوده « ما يمكن ان يكون مجرد تصوير فني ، كما ان منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الاثر قوي الايحاء، لانه عميق الصدق على سذاجته » (ص ١٢٨) . فاذا تصدى مندور في تلك المرحلة لتقييم ابي العلاء — على سبيل المثال — لم يهمل الفهم العام لنفسية ابي العلاء وظروفه التاريخية . فالنقد التاريخي تمهيد للنقد الادبي ، تمهيد لازم ، ولكن لا يجوز ان نقف عنده والا كنا كمن يجمع المواد الاولية ثم لا يقيم البناء . فالمواد الاولية ليست كلها عناصر اصيلة في نفس الفنان ، وانما هي تجمع الى جانب العناصر الاصيلة عناصر اخرى مكتسبة من البيئة والعصر ، ولكنها تلتحم بنفسية الشاعر التحاما حيا عميقا. وهذه الوحدة النفسية هي التي يستقطرها الفنان في عمله الفني فيمسي بناء متكاملا لا تميز فيه بين الاصل الاجتماعي او التاريخي ، وانما سبيلك الى جوهره هو التذوق الجمالي المدرب . وهذه الوحدة النفسية ايضا هي التي تختلط فيها المشاعر بالافكار حتى لنحس ان في خيال الاديب فكرا ،وفي شعوره نظرا (ص ١٣٠) ولهذا السبب يتحرز مندور كثيرا في التفرقة الآلية بين الصياغة والتجربة البشرية التي تعبر عنها ، لانه العنصر

الشخصي الذي يميز كل اديب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحي كثيرا ما يكون في الصياغة . كذلك يتحرز من عملية التخريج الانطباعي او النظري في المصادرات الفلسفية التي يدخل بها بعض النقاد على الادب فيقولون هذا اشتراكي وذاك ديمقراطي من قبل ان تظهر هاتان الكلمتان الى الوجود . وهو يومىء بذلك الى آراء العقاد في ابي العلاء التي هاجمها في مجلة الرسالة حينذاك ، كما هاجم مسلمات امين الخولي التي ترى في سلوك الادباء تعبيرا اصيلا عن افكارهم . فقد راى مندور ان ثمة تناقضا يحدث كثيرا بين الفكر والسلوك في الشخصية الانسانية مهما كانت هذه الشخصية لاديب او فنان . بل ان هذا التناقض ربما بلغ حدته وضراوته في شخصية الاديب او الفنان . غير ان المعركة الرئيسية التي بلورت اتجاه مندور نحو نظرية النقد ، هي تلك المعركة التي اشتعلت بينه وبين محمد خلف الله احمد على صفحات «الثقافة» في اوائل الخمسينات . فقد تبلورت عناصر منهجه النقدي كما بينها في الميزان الجديد (١٩٤٤) على النحو التالي :

★ النقد هو الدراسة الموضعية للنص الادبي ، وبذلك يصبح الاداة الوحيدة لتمييز الاساليب المختلفة ، فيضع الاشكال لكل لفظة ، ومتى اتضحت معالم المشكلة التي تثيرها حلت على الفور ، لان الصعوبة الحقيقية كامنة في القدرة على رؤية المشاكل . لهذا كان النقد الادبي بمثابة « وضع مستمر للمشاكل» (ص ١٦٢) .

★ وضع المشاكل اذن لا يدخل في اختصاصات علم الجمال او علم النفس ولا الى اي علم آخر ، وانما هو الذوق الادبي كملكة غير ضبابية او غيبية او مبهمة ، وانما هي حصيلة التأثرات الواعية واللاوعية ، او هي رواسب العقل الخفي التي يمكن صقلها بالمران المستمر .

ويلوح لنا الآن ان لباب هذا المنهج قد استقاه مندور من

استاذه لانسون ، فهو على راس الدعاة الى الاخذ بالنقد التاثري بشرط اصطناع الحذر « حتى يصبح الاحساس وسيلة مشروعة للمعرفة »(ص ١٦٥) ويؤكد لانسون بعدئذ ان العلم ملخصا في الارقام لا يمحو الفضفاض والعالم في تاثرنا بل يستره ،وغاية ما يمكن ان نفيده من العلم هو روحه وجوهره دون تفاصيله . وقد نقل مندور الى العربية عام ١٩٦٤ احدى مقالات لانسون حول منهج البحث في الادب مع مقال آخر لماييه حول منهج البحث في اللغة . وتدور مقالة لانسون بكاملها حول ذلك المحور الذي يجعل من الخلق الفني والنشاط النقدي « صناعة كسائر الصناعات » كما قال مندور في ميزانه الجديد (ص ١٦٩) فلا شيء هناك يدعى الوحي او الالهام او العبقرية . ولا سبيل امامنا لتقييم الادب تقييما صحيحا الا باكتشاف عناصره الادبية البحتة من الداخل . والتعمق في دراسة تلك العناصر الداخلية لن يساعد عليه مطلقا اي علم من العلوم الاخرى ، فليس في مقدور اي علم ان يفسر ذلك الشيء الدقيق الذي يميز بين روح وروح « والعبرة بعد ليست باتحاد الزمان والمكان والبيئة ،بل بطرق استجابة كل نفس لهذه المؤثرات ، وتلك الطرق اصيلة في النفوس الاصيلة » (ص ١٧٣) من هذا النبع الاساسي -لانسون- نهل مندور نظرية النقد ، فلم يستجب لاتجاه برونتيير في تطبيق نظرية التطور على الادب ، ولم يستجب لاتجاه تين في البحث عن العصر والجنس والبيئة في العمل الادبي، ولم يستجب لاي اتجاه آخر يتوسل بالعلم او الفلسفة او التاريخ لاكتشاف مجاهل العمل الفني .

(٢)

تلك هي المرحلة الباكرة من حياة مندور النقدية ، والتي لخصها كتابه الاول « في الميزان الجديد » اروع تلخيص . هي

مرحلة رد الفعل لما آلت اليه سوق الادب والنقد من بوار ، فقد ابتعدت الموازين حينذاك عن الاعمال الادبية ـ مصدر كل تقييم ـ واضحت المجاملات الشخصية او روح الثار والعدوان هي الموازين السائدة . فجاء مندور بميزانه الجديد امتدادا اكثر تطورا وازدهارا لمنهج طه حسين الماخوذ عن المدرسة الفرنسية آنذاك . وككل رد فعل اتسمت قواعد المنهج النقدي عند محمد مندور بالتضخم والمبالغة التي بدا في التخفيف من حدتها بعد خمس سنوات في كتابه الهام « في الادب والنقد » عام ١٩٤٩ . فهو على الرغم من ابقائه على الايمان بالدور الشخصي للذوق والتاثر لان « الجمال بطبعه لا يقين له » ولان « التفكير القاعدي في الادب خليق بان يقود الى التحكم » (ص ٩) يحاول ان يوسع من الاستعانة بروح العلم لانها ، حسب تعبيره ، روح اخلاقية تدفع الناقد الى استقصاء التفاصيل،وبناء حكمه على ما جمع من معلومات وثيقة ، وتسبيب الحكم بالحجج العقلية . والمنهج التاريخي في هذه المرحلة الجديدة نسبيا يصبح عند مندور مفيدا من حيث انه يحيط الناقد بمجموع ما الف الكاتب فياتي حكمه اقرب الى الصواب والشمول « وليس هناك ما هو امعن في الخطا من ان تكتفي في الحكم على كاتب بقراءة احد مؤلفاته فقط » (ص ١٧) . ويطور من مفهومه للنقد اللغوي ، فيقول ان اللغة حقا خلق فني مستقل ، ولكن الثروة اللغوية الحقيقية تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التي استطاعت تلك اللغة ان تعبر عنها . واسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الاحساس (ص ٢٣) . ولا يشك مندور مع بداية تحوله الجديد في ان الكاتب ما دام انسانا وليس آلة راصدة فانه يضمن عمله الفني باحكام وبغير مباشرة او تقرير ، موقفه من العالم حوله مهما كان هذا الموقف اخلاقيا . ويلفت الانظار الى ان مذهب « الفن للفن » الذي قال به البعض في اوروبا ابان القرن الماضي ليس مذهبا معاديا للاخلاق من جهة ، وليس مذهبا

مألوفا في مصر من جهة اخرى . فقد كان هذا المذهب مجرد رد فعل على الرومانتيكية الفرنسية التي آثرت التعبير الذاتي عن شخصية الفرد وتحولت عن بقية الجوانب الموضوعية في العمل الفني كشيء جميل بذاته ، وهي دعوة لا تروج في بلادنا لان مصادرها لم توجد قط . ويحتاط مندور بالنسبة للشعر فيرجح انه لا يخضع لمعايير الاخلاق ، وانما يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة على الايحاء والتصوير والبعث امام الخيال (ص ٣٥) ويلخص العلاقة بين الادب والاخلاق بأن الاتجاه العام في الآداب يسير نحو امرين : فهم النفس البشرية وتحليلها ، وخلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله « واما الوعظ والارشاد فذلك ما اثبت الزمن فشله » على ان هذه الحقيقة لا تنفي حقيقة اخرى اكثر اهمية هي الوظيفة الاجتماعية للادب.
ويخيل الي ان هذه القضية كانت نقطة التحول الفكري الاولى في كيان مندور وموقفه من نظرية النقد . فهو يعلن (ص ٣٧) بأن ادراك العلاقة بين معنويات الحياة ومادياتها ، ووعي الفرد بما فيه من بؤس ، يؤدي الى ان تفهم وظيفة الادب الاجتماعية « من حيث انه محرك لارادة الشعوب . والذي لا شك فيه ان الحركات الكبيرة التي قامت في التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة ايطاليا وثورة روسيا البلشفية ، وقد مهد لها الكتاب بعملهم في النفس البشرية تمهيداً بدونه لم يكن من الممكن ان تقوم هذه الحركات » .. تلك هي نقطة التحول الاولى والخطيرة ، التي اعلنها كتاب مندور في ذلك الوقت الحرج من تاريخ مصر . ولعل اشتراكه في العمل السياسي المباشر الى جانب الحزب ، الممثل لآمال الشعب عندئذ هو الذي اكسب نظرته الجمالية هذه الدلالة الاجتماعية الجديدة . فنحن لا نراه يتحول عن رأيه في الاستعانة بعلم النفس – مثلا – في مجال النقد الادبي ، ويكرر ان الشعراء والادباء كثيرا ما يكونون اصدق فهما ، وادق تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس

الذي يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها في واقع الافراد. وبالرغم من ثباته على هذا الراي بالنسبة للدراسات النفسية ، فانه بكتابه « في الادب والنقد » كان يقدم في واقع الامر لمرحلة جديدة تماما في موقفه من نظرية النقد ، ابان عنها في وضوح كامل بكتابه التالي « الادب ومذاهبه » . واذا كان يخيل الى ان تطور مندور سياسيا في موازاة تطور حركة النضال الثوري في مجتمعنا ، هو المصدر الاساسي والحاسم لما طرا على نظرته النقدية من تطورات ، فانني ارجح سببا آخر لهذه الظاهرة لا يقل عن ذلك العامل الاول اصالة . واعني به ذلك التفاعل الحي العميق بين حصيلة مندور من نظرية النقد الاوروبي والعربي ،وبين المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ بداية عصر النهضة الحديثة . فالتطبيقات التي حصل عليها مندور من نظرية النقد التاثري لم تطابق ما احسه في طبيعة ادبنا الحديث من احتياج دائب مستمر الى شحنه بقضايا الانسان عموما ، وقضايانا نحن على وجه اخص وليس من قبيل المصادفة ان تكون ثورة يوليو ١٩٥٢ تاريخا فاصلا بين عهدين في تطورنا الاجتماعي ، وتاريخا مماثلا بين عهدين في تطورنا الادبي . وقد اختار مندور منذ سنوات قبل الثورة ان يقف الى جانب الطور المستقبلي في حياتنا الاجتماعية ، فكان مفكرا تقدميا على المستوى السياسي وامسى ناقدا واقعيا في المستوى الادبي . ولعل زيارته للاتحاد السوفياتي وبلدان اوروبا الشرقية التي سجلها في كتابه « جولة في العالم الاشتراكي » والتي انعكست بدورها على مفاهيمه الجمالية والادبية والنقدية هي التي اثمرت تلك الصفحات من كتابه « الادب ومذاهبه » وفيها يشير الى لقائه التاريخي بالواقعية الاشتراكية . وهو يقدم لهذا الكتاب بان الادب العربي الحديث قد تاثر ايما تاثر بالآداب الغربية - وان هذا التاثر لا ينفي اصالة آدابنا ، بل على العكس هو مصدر نمائها واثمارها. ثم يقول ان المفهوم التقليدي للادب عند العرب لم يتبلور قط في

لتحديد فلسفي لهذا اللفظ ، بينما يشتمل التعريف الاوروبي على كافة الآثار اللغوية التي تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية او احساسات جمالية . ويقرر ان استمرار تأرجحنا في العصر الحديث بين المفهومين الغربي والعربي قد ادى الى عدم استقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائي محدد. ومن امثلة عدم الاستقرار هذه ان التعريف الاوروبي للادب على انه « صياغة فنية لتجربة بشرية » يلقى فهما مغلوطا عند الكثيرين من الكتاب العرب . اذ هم يفهمون التجربة البشرية على انها التجربة الشخصية في اضيق حدودها . ولذلك اغلقوا أعمالهم الادبية على ذواتهم ، وبالتالي اغرقوا آدابنا في ذاتية كاملة .بينما نلاحظ ان آداب الغرب قد فهمت التجربة البشرية فهما اكثر رحابة وعمقا . فبالاضافة الى التجربة الشخصية البحتة ، هناك التجربة التاريخية التي يستلهم فيها الفنان احداث التاريخ في بلورة احدى القيم التي يؤمن بها . وهناك التجارب الاسطورية التي توحي الى الاديب برموز عديدة الى ابعاد الانسان المختلفة كما جسدتها خرافات الاقدمين . وهناك ايضا التجارب الاجتماعية حيث يستطيع الاديب الحق ان يجسد آلام الحرمان والبؤس . وفي هذه النقطة يستشهد مندور يقول جان جاك روسو « اننا في حاجة الى كثير من الفلسفة لكي نستطيع ان نلاحظ ما نراه كل يوم » وهكذا يستقبل مندور « الفلسفة » كدعامة نظرية لا بد منها للناقد الادبي حتى يستكشف باضوائها خبايا المجتمع الانساني وانعكاسات قيمه على الاديب والفنان . كما ان هناك التجربة الخيالية التي يستثيرها الواقع في الذهن. استثارة الاخذ والعطاء . اي ان الخيال هنا وليد التفاعل بين الواقع والمثال .

ثم ينتقل مندور الى التعريف الآخر الذي يقول بأن الادب « نقد الحياة » فيرى ان هذه العبارة تتجاوز بالنقد الادبي حدود العمل المنقود الى حياة صاحبه ، بل وحياة مجتمعه ، بل وحياة

الانسانية كلها (الادب ومذاهبه — ط ٣ — ص ١٨) هذه النظرية التي ترافق منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة والادب معا هي التي تقود الفنان بالضرورة — ومعه الناقد بطبيعة الحال — الى الالتزام الصريح بما يضمنه كلاهما عمله من احكام على الادب او الحياة . وبذلك يتسع المجال للادب لان يقوم بدوره الثوري في تفسير المجتمع وتغييره « على نحو يساير ركب الانسانية العام الذي لا يني عن الحركة ان لم نقل عن التقدم المطرد » . ويفرق مندور بين اجناس الفن المختلفة من حيث وظيفتها الاجتماعية وقدرتها الطبيعية على اداء هذه الوظيفة . وهو هنا يلتقي مع سارتر في دعوته لان تلتزم فنون النثر بموقف محدد ازاء المجتمع والانسان ، وان نترك الحرية المطلقة للشعر ، لانه بطبيعته الفنية الخاصة لا يمتلك اسباب القدرة على الالتزام . ويتفق كلاهما في ان الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للادب والقيمة الاجتماعية هو في صميمه خلاف مصطنع بعد ان اصبحت الجماهير القارئة «لا تقنع من الادب بالمتعة الجمالية او بعملية الترويح او التنفيس عن مكبوتات النفس، بل تطلب منه عملا ايجابيا » (ص ١٧٤) . ويتبين لنا مدى الاثر الذي احدثته لقاءات مندور مع الثقافة الاشتراكية حين يقرر بالحرف « .. ولكن زيارتي للعالم الاشتراكي جعلتني اتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في ذهني اشد الغموض . ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذي كان يلوح الي منافيا او على الاقل مجافيا لحقائق الناس والاشياء » (ص ٩٢) . هكذا يفسر لنا مندور في شجاعة اصيلة اسرار التحول الايديولوجي في مجال النقد الادبي، فيبدأ مرحلة جديدة واخيرة في حياته النقدية ، هي مرحلة النقد الملتزم كما يدعوه البعض ، او النقد الايديولوجي ، كما اسماه هو في اواخر كتبه . وها هو ذا يعود في كتابه « قضايا جديدة في ادبنا الحديث » — ١٩٥٨ — فيعترف بأن ما تلقاه منذ

قرن على كبار اساتذته في الجامعات من تعاريف النقد واتجاهاته ومذاهبه « قد تخطاه الزمن نتيجة لدفعة الحياة واحداثها الكبرى » (ص ٨) ويستطرد في الاعتراف قائلا انه لا سبيل الى انكار الدور الخلاق لمذاهب الفكر والسياسة والاجتماع في بلورة الاتجاه الصحيح للنقد الادبي . ولم يكن مندور مسايرا للظروف بشكل آلي ، وانما كان ثائرا اصيلا يضع حصيلته من الفكر والحياة معا موضع التجربة التي تحتمل الصواب والخطا .

فبالمنهج التجريبي وحده — لا بالمقدمات النظرية المسبقة — وصل مندور الى ابواب الواقعية الاشتراكية في النقد الادبي . غير ان هذه الواقعية اتخذت عنده سمات خاصة يتميز بها وحده ، وتتلاءم مع تاريخه الخاص وخبراته في حقل الادب ، فهو يتساءل : هل من حق الناقد ان يصادر العمل المنقود بمجموعة من القوالب الفكرية الجاهزة ؟ ام انه يستغرق في التذوق الجمالي البحت لدرجة العمى عن الروابط المتينة بين الادب والحياة؟ ويجيب بما يفهم منه ان العمل الادبي ليس كائنا ميتافيزيقيا معلقا في الهواء ، بل ثمة وشائج حية تربط بينه وبين الحياة بصورة دينامية هي التفاعل بين الاخذ والعطاء . ولذلك يتحتم على الناقد ان يرصد مكان العمل الادبي من الحركة الادبية والحركة الانسانية على السواء . وعليه ان يحرص اشد الحرص على استخدام الادوات البعيدة عن منابر الوعظ والارشاد في استقصاء مكان الكاتب من حركة التاريخ ، وموقفه من المجتمع والانسان . ولن يتم ذلك بمجموعة من المقولات الفلسفية الجاهزة، وانما بكشف العناصر المكونة للعمل الادبي من اختيار الكاتب لموضوعه الى الزاوية التي اختارها لمعالجة هذا الموضوع . فاذا وضعنا اليد على عنصر الاختيار الفني وزاوية التصوير امكن لنا ان نحدد اتجاه السهم في موقف الفنان الفكري بادوات فنية خالصة . فالادوات الفنية القديمة كانت قاصرة على اكتشاف ظواهر

الشكل وجانبه السطحي ، وقد حان الوقت لان نستبدل بها ادوات جديدة قادرة على استيعاب الشكل والمضمون في وحدة متكاملة.
« ان الموضوع في ذاته لا يجوز ان ينفرد كأساس للحكم النهائي على العمل الادبي او الفني بحيث قد يرى ناقد اشتراكي نزيه ان هذا العمل الادبي او ذاك قد استمد موضوعه من المجال الذي يفضله وهو مجال الشعب وحياته ، ومع ذلك تأبى عليه نزاهته العقلية واخلاصه للادب والفن الصحيحين الا ان يرى هذه القصة او تلك المسرحية او القصيدة الشعرية عملا فاشلا من الناحية الفنية » (ص١١) . ويستكمل مندور هذه الرؤية الجديدة لنظرية النقد بان قلة الدراية باصول الفن الجمالية سوف تكون عائقا اكيدا في ايصال المضمون الانساني الجيد الى قلوب الناس ووعيهم . فلا بد من الحفاظ على بعض القيم الفنية المستقرة من عظمة الاعمال الفنية الكبرى ، ومن التفاعل بينها وبين ما يطرأ على تاريخ الادب والانسان من تطورات . ذلك ان حياتنا العقلية قد اتسعت ولم يعد احد في العالم المتحضر يقتصر في نقد الادب على الناحية البلاغية وعلى جودة التعبير او عدم جودته (ص ٢٣) .

والنقد الخالق اذن — كما يدعو اليه مندور في اواخر حياته — ليس نقد مدح او ذم بل نقد تفسير وايضاح وابراز لما تحمله الآثار الادبية من قيم تساعد على تحقيق سعادة البشر» على النحو الرائع الذي اظهره مكسيم جوركي » في قصته المعروفة « قارىء » .

وقد صاغ مندور موقفه الاخير من نظرية النقد في احد فصول كتابه « النقد والنقاد المعاصرين » الذي صدر منذ حوالي عامين . ففي هذا الفصل وعنوانه « النقد الايديولوجي » لا يتراجع مندور عن فكرته القائلة بان الذوق الفردي للناقد هو المرحلة الاولى في النقد . فلا بد من ان يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه او مرآة روحه للعمل الادبي او الفني ليتبين الانطباعات

التي تتركها تلك الاعمال فيها . يتلو هذه المرحلة الاولى مرحلة اخرى هي تحليل هذه الانطباعات وتبريرها او تعديلها على ضوء الاصول الفنية المستقاة من امهات الاعمال الادبية في تاريخ الانسان ، ثم اضاءتها بكشوف العلوم الانسانية الاخرى وتطورات الحضارة التي اثمرتها » وخصوصا بعد ان نما التفكير لازدهار العلوم في عصرنا الحاضر » (ص ٢٣٠) . ويتعين على الناقد بعدئذ ان يصدر حكمه على العمل الادبي في اطاره الاجتماعي وموضعه التاريخي ودوره العقائدي ، وهذا ما يدعوه مندور بالنقد الايديولوجي . وهو المنهج الذي يقوم بالوظائف الرئيسية التالية :

★ تفسير الاعمال الادبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها ، وادراك مراميها القريبة والبعيدة . وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف الى العمل الادبي او الفني قيما جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وان لم تكن مقحمة عليه .

★ تقييم العمل الادبي والفني في مستوياته المختلفة ، اي في مضمونه وشكله الفني، ووسائل العلاج كاللغة في الادب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير مثلا ،وذلك وفقا لاصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الاصول عبر القرون .

★ توجيه الادباء والفنانين في غير تعسف ولا املاء ، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الادباء والفنانين .

ويتضح لنا من اصول هذا المنهج ان مندور قد احتفظ من مراحل تطوره السابقة بما تحتويه من قيم ايجابية وعناصر لا غنى عنها . احتفظ من المرحلة الاولى بحاسة الذوق المدرب،ومن المرحلة الوسطى بالمعرفة العقلية كاداة لتحليل مصادر الذوق..

ثم اضاف ما تنطوي عليه المرحلة الجديدة من التزام ايديولوجي ازاء المجتمع . ولقد كان هذا المزيج من المراحل الثلاث بمثابة الموقف المتكامل للدكتور مندور من نظرية النقد ، فهو لم يهمل عنصرا هاما واحدا من العناصر التي ينفرد بها أحد الاتجاهات الرئيسية في النقد الحديث . وقد كان هذا التكوين الخاص لمحمد مندور بمثابة العامل الاول في اوجه الاختلاف بينه وبين بقية النقاد الواقعيين . فلم ينزلق قط الى مستوى استخدام الكلشيهات الجاهزة التي تقتل الادب والنقد معا بتجميدهما في اطر الشعارت السطحية الساذجة .

كما انه لم ينزلق الى مستوى المجاملات المذهبية التي من شانها دائما ان تخلق عالما ادبيا قائما على الزيف . لقد ظل الى آخر لحظات عمره ناقدا ملتزما بقضايا الشعب، واعيا بان الجمال الفني احد هذه القضايا .

الفصل الثالث

ناقـــدا للقصـــة

لم تنل القصة اهتمامـا خاصا من النقاد الا في السنـوات العشر الاخيرة . فهي لم تحظ كالشعـر بتراث قومي عريق ، كان لا بد من ان ترافقه حركـة نقديـة جادة على مر العصور . وانمـا نشأت القصة في بلادنـا في شبه عزلة عن تقاليـد التراث العربي، فنـا ونقدا . لهذا لم يوجه اليهـا النقـاد عنايتهم الا في وقـت قريب حيـن استطاعت القصة العربية في شكلهـا الروائي او في قالب القصة القصيرة ، ان تفرض نفسهـا على آلاف القراء ،وعلى معظم اجهزة النشر . واصبح لهـا كيان خاص مستقل تمكنـت بواسطته ان تخلق مجموعة من التيارات الفنية والفكرية التي لـم تكـن تعرفهـا من قبل ، سواء عـن طريق المسرح ، او عن طريق الشعر . بل ان تطور القصة في بلادنا ، جعل منهـا فيمـا اعتقد فنـا سائدا ، بالرغم من عراقـة فـن الشعر ، ومن ازدهـار او ضجيـج فـن المسرح .

ولقد كانت الدعوة الى الاتجاه الواقعي هي اكثر الدعـوات

الحاحا على الادب العربي الحديث منذ اواخر الخمسينات . ولذلك تكاد تكون القصة الواقعية ــ في صورها العديدة المتنوعة ــ هي الاتجاه الغالب على وجدان كتاب القصة ونقادها معا . ونحن نستطيع ان نؤرخ لميلاد النقد الواقعي منذ بدايات سلامة موسى النظرية الى تطبيقات مفيد الشوباشي على الادب الروسي ، وتطبيقات لويس عوض على الادب الانجليزي . ومن هنا يبرز الدور الهام للدكتور مندور في الجمع بين النظرية والتطبيق على القصة العربية الحديثة . وقد كان من المفيد ان نعرض لكتابه « نماذج بشرية » لاحتوائه على مجموعة من الدراسات حول شخصيات روائية ، ولكني آثرت على هذه النماذج ما جاء بكتابه « قضايا جديدة في ادبنا الحديث » حول القصة . ذلك ان نماذجه البشرية في كتابه المعروف بهذا الاسم تكاد تحصر الدراسة في شخصية واحدة من شخصيات العمل القصصي، بحيث اننا لا نستطيع ان نأخذ فكرة واضحة عن مندور كناقد للقصة . وربما كان اتجاهه الى اختيار احدى الشخصيات القصصية للتحليل النقدي ، هو انعكاس لميله الى النقد المسرحي، اكثر من تشوقه الى النقد الروائي . ولما كانت« الشخصية» في البناء المسرحي تعد من الاركان الرئيسية ، فقد حفل كتاب « نماذج بشرية » بالعديد منها ، بالاضافة الى تلك الشخصيات التي انتقاها من بعض الامثال القصصية الاوروبية ، والمصرية على السواء .

وقد تبنى مندور الدعوى الواقعية في ادب القصة ونقدها منذ ان تحول منهجه في التقييم من المرحلة الذوقية التأثرية الى المرحلة الايديولوجية .. وبالتالي فنحن لا نعلم شيئا عن الاصول الفنية التي وجهته من الداخل الى نقد القصة . فالنماذج البشرية ــ وقد كتبها في تلك الفترة الباكرة من تاريخه الادبي ــ ليست تحديدا تطبيقيا لنظرية القصة او نقدها ، لانها كما قلت لم تكن سوى رصد فني امين لملامح احدى

الشخصيات الروائية . وهي بذلك تكاد تدنو من خصائص العمل الفني ، اكثر من قربها لخصائص العمل النقدي. وقد افلتت تلك المرحلة الجمالية كلها من حياة مندور النقدية،دون ان نحصل منه على وجهة نظر في فن القصة . على عكس ما نرى في بقية اعماله التي تناولت الشعر والمسرح . فقد كان حريصا على الدوام ، ان يفصّل لنا رايه النظري بشان كل من هذين الفنين ، ثم يبادر الى ايضاح رؤيته النقدية ـ نظرية وتطبيقا ـ لكليهما . اما علاقته بفن القصة فقد بدات منذ عهد قريب حيث كان قد تجاوز المرحلة الانطباعية من ناحية ، كما كانت قدماه قد رسختا في ميداني الشعر والمسرح من ناحيةاخرى. وهكذا اقبلت مشاركة مندور في بناء تقاليد ادبية لفن القصة العربية ، مشاركة ريادية فحسب ، لم يتسع لها الوقت لان تمتد الى تخوم هذا التراث العظيم في تفاصيله الدقيقة . بل اننا لا نحصل من ادب مندور ـ من حيث الحكم ـ على تراث في نقد القصة يعادل ما كتبه حول الشعر والمسرح . غير انه من حيث الكيف نستطيع ان نقول بلا تردد انه اسهم بصورة رائدة في صياغة المفهوم الواقعي للقصة العربية ، فنا ونقدا . واذا كنا لم نعثر على ابعاد هذا المفهوم من جانبه الفني المحض فيما كتبه مندور حول ادب القصة ، فاننا نستطيع ايضا بشكل عام ان نقول بلا تردد انه جمع بين الحرص على القواعد الجمالية لهذا الفن، وبين الحرص على مضمونها التقدمي . وكذلك يمكن لنا ان نضيف بغير تعسف ان مندور كان واحدا ممن اثروا تتبع المواهب الجديدة في حقل القصة . ولا ادل على ذلك من مشاركته في تحرير العدد الخاص الذي اصدرته مجلة « القصة » بعد وفاته باسابيع معدودة . فبالرغم مما يمكن أن نستشعره في تقييمه لانتاج الشباب من قسوة ، الا انها في النهاية قسوة الاب الرحيم بمستقبل اولاده ، حتى لا تضلهم اغراءات الحاضر السريع الزوال، فمهما كانت قسوته على بعض الاسماء التي أعتز بها شخصيا،

وآمل ان تحتل مكانا مرموقـا في ميدان القصة العربية الحديثة، الا انني افهم قسوته من هذه الزاوية وحدها : رغبته الحارة في ان ينشأ جيل جديد قوي وقادر على حمل اعباء هذه المسؤولية الباهظة .

ويبدو ان هذا هو المدخل المناسب الى مـا كتبه مندور تحت عنوان « في القصة » بكتابه « قضايا جديدة في ادبنا الحديث » فقد بدأ هذا الجزء بفصل عنوانه « الفن القصصي وتجارب الشباب » عرض فيه لتجربته مع الخمسين اقصوصة التي اعطيت له من نادي القصة لتقديرها وتقديم تقرير واف عنها . وكان لمندور ثلاث ملاحظات اساسية على هذه المجموعة من القصص: اولا هـو ان الادباء الشباب قد فهموا الواقعية فهما ساذجا مؤداه انها مجرد رصد وتسجيل لما يقع في حياتنا الشخصية. ولما كانت « الحياة الشخصية » لاعمار كتاب القصة الشباب، هي مرحلة المراهقة بما فيها من هواجس واحلام مضغوطة ، فان الخمسين قصة التي قراها مندور فاضت بهذا اللون الفج من ادب المراهقين (محاولات المراهقين الادبية على وجه ادق). والملاحظة الثانية كانت من الكثرة العددية للذين تقدموا حينذاك الى مسابقة نادي القصة ، فقد انعكست هذه الكثرة على القيمة الفنية لهذه الاقاصيص التي لم تعد كونها «حواديت» هـزول الشباب في نسجها كيفما اتفق ظنا خاطئا منهم بان القصة ايسر الفنون الادبية منالا . بينما يعتبر مندور فن القصة ـ على النقيض من راي الشباب ـ هي فن النضج، وليس النضج في رايه مرادفا للشيخوخة ، ولكنه مرادف للثقافة العميقة ، والتجارب الواسعة . والملاحظة الثالثة التي لفتت نظر الدكتور مندور هي خلو الخمسين اقصوصة من اية موضوعات تاريخية او قومية ، على الرغم من أن التاريخ القومي يمد الفنان الناشيء بهيكل جاهز من الاحداث والقيم التي تحتاج الى بلورة الفنان الموهوب المثقف . فالبحث عن موضوعات للقصص

في احداث التاريخ قد يحتاج جهدا في القراءة ، ولكنه من جهة اخرى يذلل للاديب « اهم مشكلة في الفن القصصي، وهي مشكلة التصميم الفكري للقصة او الاقصوصة وذلك لان احداث التاريخ كفيلة بأن تمده بالهيكل العام للقصة او على الاقل بالقطع الاساسية التي يستطيع ان يبني بها قصته بتنسيقها تنسيقا يضمن للقصة بناء فنيا متماسكا ، ومتى تم البناء على نحو ما تصنع قطعة الاثاث اصبح من السهل ملء الادراج ، وان يكن حشو تلك الادراج سيظل مختلف القيمة وفقا لموهبة الكاتب ومدى ثقافته وفهمه للحياة » (ص٤٤) . ولم يمنع تمسك مندور بالمادة التاريخية من ان يسلك القصاص في فهمه لاحداث التاريخ وطريقة بنائها سلوكا واقعيا بالمعنى العلمي الدقيق للكلمة، باستخلاص حقائق الواقع التاريخي والمعاصر ثم « عرضها عرضا فنيا سليما ثم محاولة تفسيرها والايحاء بوسائل علاجها او هدمها او تغييرها » (نفس الصفحة) . وبالتالي ،يصبح الهيكل التاريخي للقصة مجرد « تمهيد للادب الواقعي الذي نطالب به وسنظل نطالب به ادباءنا الناضجين » (ص ٤٦) .. ويتضح لنا مبلغ الصدق والاخلاص الذي يكنه مندور للحقيقة الادبية حين يسجل على نفسه انه بهذه الآراء التي يطرقها للبحث والمناقشة ، انما يسجل تحولا في نظرته الفنية ، فتلك الاراء ليست الا « خواطر ودروس يخيل الي انها قد دفعتني الى مراجعة او على الاصح تحديد بعض الآراء التي سبق ان اذعتها في كتبي ومقالاتي ، وكأنني قد طبقت تلك الاراء عمليا على الطبيعة فتبين لي بعض ما كان فيها من نقص في التحديد »(ص ٤٧) .

بهذه الدرجة العالية من النضج والاصالة والعمق ، يناقش مندور في الصفحات التالية عملا يعد من الزاوية التاريخية احد معالم الطريق الى القصة المصرية ، هو « ليالي سطيح » القصة التي كتبها حافظ ابراهيم في اوائل القرن الحالي ونشرها عام ١٩٠٦ . ويحدد مندور ثلاثة اطر لا سبيل الى تقييم «ليالي

سطيح » خارجها . واول هذه الاطر هو الاطار التاريخي حيث كنا منذ اواخر القرن الماضي في قبضة الاستعمار البريطاني نعاني ويلات القهر الاجنبي ، وما يصحبه من استغلال بشع . وهناك ، ثانيا ، الاطار الاجتماعي حيث كنا نعاني ويلات التخلف الحضاري بانعكاساته المتعددة على ارواحنا ووجداننا . وهناك، ثالثا ، الاطار الثقافي حيث كنا في صراع مرير بين القديم والجديد ، بين الشرق والغرب . وفي غمرة هذه الظروف مجتمعة ولدت القصة المصرية الرائدة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي تجمع بين اسلوب المقامة ، واسلوب القصة الروائية . ثم اعقبتها « ليالي سطيح » وقد تخلصت من ربقة السجع العربي التقليدي ، وان لم تنج من عاهة « التضمين » التي تسمح للمؤلف ان يقتبس من غيره ما يشاء ويضمنه السياق الروائي . واذا كان المويلحي قد اختار لقصته قالبا يشبه في الكثير اسطورة «اهل الكهف» التي صاغها الحكيم فيما بعد عملا دراميا فاننا نرى حافظ ابراهيم وقد ابتكر مجموعة من اللقاءات بين كاتب القصة ، وسطيح العراف العربي المشهور ، اجرى خلالها مجموعة من الاحاديث حول اهم القضايا التي كانت تشغل بال المجتمع آنذاك . والقصة لذلك — في راي مندور — تكاد تكون عدة لوحات اجتماعية يضمها خيط رفيع هو اصالة كاتبها. تتضح هذه الاصالة من انشغال الكاتب بقضية اللغة وازدواجها بين اللسان والقلم . واذا كان حافظ لم يوفق الى حل واقعي لهذه المشكلة ، فان تاريخنا الادبي كان يدخر الدكتور هيكل في قصته الرائدة « زينب » لتجربة هذا الحل بصورة اكثر نجاحا . والحق ان التفات مندور الى دور قصة مثل « ليالي سطيح » جدير بكل تقدير ، لان تاريخنا الادبي ، في فن القصة بالذات ،بحاجة ماسة الى اعادة التقييم . فحين يقرن مندور بين «ليالي سطيح» والقصة الاجتماعية ، فان ذلك يعني ان للدعوة الواقعية تراثا عميق الجذور في تجارب الاجيال السابقة من ادبائنا الشيوخ .

ذلك انه لا يمكن تصور الواقعية في الادب المصري الحديث، على انها مجرد هتاف نظري مستورد من الخارج . بل لا بد من ان تكون ثمة بذور في ارضنا المحلية ، تحمل خصائص الوجدان الواقعي في الفن ، وهذا ما يحدث في الارض الاجتماعية تماما ، فهي تلد صراعاتها الخاصة وتناقضاتها المحلية التي تزداد احتداما الى ان يحدث التغيير من جراء هذه التناقضات وصراعها اولا ، والوعي النظري المهتدي بالتجربة الانسانية العامة ، ثانيا . فلا يمكن القول بان ميلاد الواقعية في بلادنا يؤرخ له بتاريخ الانتاج القصصي عن الشرقاوي ويوسف ادريس وابراهيم عبدالحليم . وانما على ضوء المنهج العلمي الدقيق الذي آثره مندور ، يمكن للواقعية ان تصبح اكثر ثراء ويمكن لادبنا ان يصبح اكثر خصوبة وعراقة . حين يمتد تاريخنا الواقعي الى محاولة المويلحي وتجربة حافظ ابراهيم ثم محمود طاهر حقي ومحمود طاهر لاشين وتوفيق الحكيم وعادل كامل ونجيب محفوظ . لا باس من اننا سنرصد عدة تيارات متباينة داخل الاطار الواقعي ، فان تعدد التيارات الفنية واختلافها بل وصراعها مع بعضها البعض هو دليل الحياة الحرة المتجددة .

واذن فقد كانت التفاتة مندور الى «ليالي سطيح» من هذه الزاوية التفاتة ذكية عميقة على جانب كبير من النضج . ومن الناحية الفنية يقول مندور (ص ٥٦) : « هذه هي ليالي سطيح التي يظنها البعض احيانا محاكاة عظيمة لحديث عيسى بن هشام ويراها آخرون مجرد انشاء لغوي خال من كل مادة فكرية او عاطفية اصيلة ، مع انها في الحقيقة تقف في صف طلائع فن ادبي رفيع هو فن القصة الاجتماعية ، ومع اننا لا نزال نجد في مطالعتها لذة عظيمة وجمالية لا شك فيها . واذا كان هناك ما يبدو ماخذا على ليالي سطيح فهو التزمت في اختيار الالفاظ والاسراف في الحرص على الجزالة ، وتلك مشكلة قل من استطاع التخلص منها من جيل حافظ من الادباء التقليديين ، بالرغم من

ان الشعر كان البارودي قد استطاع ان يخلصه بقسوة قاهرة من الزخارف اللفظية السقيمة » . وهكذا كان مندور يمزج بين معالجة الشكل ، جنبا الى جنب مع معالجة المضمون ، بحيث نخرج من التقييم ونحن على ما يشبه اليقين من ان كليهما يؤثران في بعضهما البعض ، بالسلب او بالايجاب ، ومن ثم فهما يشتركان معا في التأثير على المتلقي ، كيانا وقلبا ووعيا .

وقد عاودت مندور فكرة « النماذج البشرية » بعد حوالي عشر سنوات من تجربته الاولى التي نشرها متفرقة في مجلة الثقافة حوالي عام ١٩٤٣ ثم اعاد نشرها في كتاب في العام الذي يليه . وقد ضم كتاب « نماذج بشرية » فيما ضمه من اعمال المسرح والرواية الاوروبية ، عملا مصريا معروفا هو « ابراهيم الكاتب » الشخصية الرئيسية في الرواية التي كتبها المازني بهذا الاسم . وبعد عشر سنوات تقريبا كما قلت ، تابع مندور هذه الفكرة الفنية النقدية بالتنمية والتطوير حين كتب عن « جانين مونترو » بطلة قصة « الحي اللاتيني » للدكتور سهيل ادريس ، كما كتب عن « احمد عاكف » او البرجوازي الصغير كما شاء ان يدعو بطل قصة « خان الخليلي » لنجيب محفوظ . وقد ضم ما كتبه عن هاتين الشخصيتين الى كتابه « قضايا جديدة » الذي لا نزال نعرض له بالتحليل والتقييم .

وجانين مونترو في واقع الامر تشارك الشاب العربي في القصة ، بطولتها . اي انها لا تنفرد بالسيادة الفنية او الانسانية على مجرى الاحداث ، والقيم التي تزخر بها الرواية . وهي تحمل بعض القسمات ، لاكلها ، التي تميز بها الكاتب ابان تلك المرحلة من مراحل تطوره الروائي . لهذا السبب ندرك ما يمكن ان تنطوي عليه دراسة مندور لشخصية جانين من تضخم ومبالغة في احد جوانب القصة حتى انه يجعل منها البطل الحقيقي والوحيد للرواية . فليست جانين الا احد جوانب البطولة التراجيدية في هذه الرواية التي تجسد ضراوة ذلك اللقاء

التاريخي بين العربي والحي اللاتيني (ويمكن للقارىء ان يعود الى كتاب « ازمة الجنس في القصة العربية » ليتتبع رايي مفصلا) . وهو لقاء مجموعة هائلة من التناقضات بين الشاب الشرقي المتخم بالوان مذهلة من التخلف الحضاري والتقاليد الراسخة غير الديمقراطية ، باحدى فتيات اوروبا المتفتحة على حضارة متقدمة مزدهرة . ذلك هو لب المأساة وجوهرها الروحي العميق وليست قصة الحب الفاجع بين جانين والشاب العربي الا هيكلا عظميا يحدد الابعاد الخارجية للمأساة . اما ما كساه الفنان من لحم ودم فهو المادة الحية التي تستوجب التشريح العلمي الدقيق ، لنضع ايدينا على تفاصيل هذه الفاجعة . فليس الفتى ولا الفتاة بملومين في حدوثها ، والا ما كانت المأساة في مستوى الجبر القدري الذي لا يرحم ، اي لما كانت مأساة على الاطلاق . وكان بالامكان تحويلها الى شيء قريب من الميلودرام . وانما السبب الجوهري يكمن في ذلك الصراع الحضاري الجبار بين الشرق والغرب ، وانعكاساته الوجدانية المعقدة على قيم الفرد والمجتمع سواء بسواء .

لم يشأ الدكتور مندور ان يتناول هذه التفصيلات الدقيقة اثناء علاجه لشخصية جانين ، واكتفى بالقاء اللوم على المؤلف لانه لم « يحدد لنا ابعاد بطله تحديدا دقيقا وان يسبر اغوار نفسه وان يضيء المظلم في حناياها ، ولكنه لسوء الحظ لم يستطع » (ص ٦٠) . ولقد كان جديرا بمندور ان يدرس من خلال جانين فكرة « النمطية » في الرواية . اي كيف يمكن لاحدى شخصيات القصة ان تتجاوز ذاتها وتحمل عبء التعبير الحر عن احدى الحالات النفسية « الشائعة » المشتركة من قطاعات انسانية عديدة ، او التعبير عن احدى المراحل الحضارية في تاريخ الانسان ؟ ان نمطية الشخصية الروائية من القضايا الفنية المطروحة للبحث دائما . فما هو الذي تنازلت عنه جانين، وما الذي اكتسبته، لتصبح في آن واحد ، حبيبة ذلك الشاب العربي

القادم من بيروت ، ورمزا للحضارة الغربية . ما هي الصفات الانسانية ـ على وجه التحديد ـ التي حافظت عليها بالرغم من رمزية كينونتها الفنية ، وماذا صنع الفنان ، وما هي أدواته الابداعية في خلق هذا النموذج البشري الرامز الى حضارة كاملة او الى حالة نفسية شائعة على اكثر الفروض تواضعا ؟

لم يجب الدكتور مندور على اي من هذه الاسئلة ولا عن غيرها مما يقترب في كثير او قليل من النسيج العام للرواية والرؤية الشاملة للروائي ، لانه ظل منحصرا بين تخوم الشخصية الفنية في اطارها الانساني ، فجاءت نموذجا بشريا فقط ، كتلك النماذج التي كتب عنها احد الكتاب الفرنسيين وتأثر به مندور فيما كتب .

وبنفس هذا المنهج كتب مندور عن شخصية « احمد عاكف » بطل « خان الخليلي » لنجيب محفوظ . فبالرغم من انه وضع عنوانا عاما لهذه الشخصية هو « البرجوازي الصغير » فاننا افتقدنا منذ البداية همزات الوصل بين الجانب الانساني المحض لهذا البرجوازي الصغير ، والتعبير الطبقي الذي يحمله بين قسماته الانسانية . او بعبارة اخرى :كيف استطاع الفنان ان يخلق من احمد عاكف ممثلا طبقيا للبرجوازية الصغيرة ؟ واقول ان نجيب محفوظ قد صور هذه الشريحة الطبقية في جميع اعماله الروائية ، ولكنه يخصص لكل شخصية من شخصياته مجموعة من الملامح الذاتية المنفردة التيتجعل منها « لافتة مزدوجة » ـ على حد تعبير انور المعداوي ـ تحمل اسم الانساني الخاص بكل ما يعنيه الكيان الفردي للبشر ، كما تحمل أحد جوانب البرجوازية الصغيرة من وجهة نظر الفنان. وخان الخليلي هي احدى حلقات السلسلة التي بدأ نجيب محفوظ في كتابتها منذ « القاهرة الجديدة » الى « السراب » . وفي كتابي « المنتمي » أوضحت كيف ان القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، تشكل فيما بينها بناء

ملحميا يصوغ مرحلة « السقوط والانهيار » في تاريخنا الحديث. وقد كان من نصيب كل حلقة في هذه الحلقات ان تجسد جانبا بطوليا من جوانب هذه الملحمة الروائية . واختار نجيب محفوظ لخان الخليلي ان تجسد شخصية « المضطهد » الذي تسحقه ظروفه الطبقية الشاذة ، فتنمو لديه عقدة الاستشهاد . وبالرغم من ان هذا المنهج يميل الى تقسيم مجموعة كاملة من الروايات الى « شخصيات » فنية ، وبالتالي كنا نستطيع الاقتراب من وجهة نظر مندور ما دام الباب المنهجي الذي دخلنا منه يكاد يكون مشتركا . الا اننا نعود فنفترق مرة اخرى قبل ان نلج العالم الداخلي لنجيب محفوظ . فهو عالم معقد متشابك لا سبيل الى تصوره تصورا اقرب الى الحقيقة والواقع الا اذا استرنا بقية اعماله من ناحية ، وبقية الشخصيات في الرواية الواحدة من ناحية اخرى ، وبحركة الاحداث من ناحية ثالثة . وقد ظل مندور بعيدا عن هذه المنطقة التي تتسم بالزحام ، وآثر المضي في حدود تلك الدائرة الرحبة التي يجمع فيها الخيوط الانسانية لاحدى الشخصيات ، فاذا بها تتمثل امامنا بشرا سويا ، تكاد تنقطع الاسباب بينه وبين الرواية التي ولد بين احشائها . وبالتالي تكاد تنقطع الصلة بينه وبين اي تعبير رمزي خارج ثيابه الآدمية . وهكذا يهدينا مندور شيئا اقرب الى « الفن » منه الى « النقد » ، شيئا يفصح عن الميل الفطري عند مندور الى المسرح .

غير اننا نستطيع مع ذلك ان نستمد من حياة مندور النقدية ثلاث خطوات بارزة في طريق نقد القصة : الخطوة الاولى هي الاهتمام بالجانب النظري للدعوة الواقعية في النقد القصصي، والخطوة الثانية هي الاهتمام بتاريخ ادب القصة في بلادنا بحيث نكتشف جذور الاتجاه الواقعي في اعمال الرواد ، والخطوة الثالثة هي امكانية التخصص الحاد في احد عناصر العمل الفني دون اللجوء الى مناقشة بقية العناصر.

فاذا كـان مندور قد وفق الى « تجسيد فني للشخصيات » لا الى تقييم موضوعي لها ، فان الخطوة التاليـة ــ التي كان له الفضل الاول في التمهيد لها ــ هي التخصص «النقدي» لتقييم شخصيات الفـن ، كمـا نرى في النقـد الاوروبي الذي ينشغل بشخصية هاملت او ايمـا بوفاري انشغـالا يصل في بعض الاحيان الــى مجلدات ضخمة للشخصية الواحدة .

اي ان الخطوات الثلاث الرائدة التي اجتازها مندور ناقدا للقصة ، هي بمثابة علامات الطريق الى النقد الواقعي السليم لهذا الفن السائد على وجداننا وآدابنا اليوم .

الفصل الرابع

ناقدا مسرحيا

تحت عنوان « فن المسرحية » كتب الدكتور مندور عام ١٩٦٣ فصلا مركزا في كتابه « الادب وفنونه » عن مجموعة الفروض النظرية التي يستقيها من تاريخ الادب المسرحي ، لتكوين مفهوم عام لهذا الفن . ولا شك ان تصور الناقد لاحد الفنون الادبية ، هو الركيزة الاساسية لمنهجه النقدي عند التطبيق . اي اننا اذا استطعنا ان نتعرف على مفهوم محمد مندور للفن المسرحي ، سوف يقودنا هذا التعرف الى اكتشاف مفهومه في النقد المسرحي . وينطلق الدكتور مندور في مفهومه عن فن المسرحية سواء في اطارها الشعري او في قالبها النثري دون ان يكون لهذا الشكل اللغوي اي اساس للتفرقة بين مسرحية واخرى . اذ كلتاهما تنبع من نفس المصادر والاصول التي مرت بها تطورات العمل المسرحي عبر التاريخ . وتبدأ التفرقة الحقيقية عند مندور ، بين مفهوم ارسطو للعنصر الاساسي في الدراما وهو الحدث او القصة او الاسطورة التي من شأنها

توليد عاطفتي الفزع والخوف في نفس المتفرج . وبين مفهوم ناقد حديث كلايوس أيجري الذي يرى في المقدمة المنطقية (Premice) الدعامة الاولى في العمل المسرحي . اذ هي المضمون الفكري والعلة الغائية لهذا العمل ، يتلوهـا مباشرة عنصر الشخصيات بابعادها المحددة مسبقا، لتحريك الاحداث وفق المقدمة المنطقية للمسرحية.

ويميل مندور مؤقتـا الى راي ارسطـو بأن الميتوس او الاسطورة او الحدث هو المقوم الاساسي للمسرحية ، بينما لا يرتفع العنصر الفكري الى مستوى العامل الحاسم في الفـن الدرامي . الا فـي تلك المسرحيات الفكرية المجردة من حرارة العاطفـة والانفعـال وتعتمد على برود الجدل العقلي البحت . غير ان ناقدنا يعـود الى تعريفه العام للادب كصياغـة فنية لتجربة بشرية فيدرج تحته فن المسرحية ايضا . واذن فلا بد من تفصيل معنى التجربة البشرية في العمل الدرامي ، كمـا لا بد من تفصيل معنى الصياغة الفنيـة لهذا العمل . وهكذا ينتقل الى ثمة مصادر ستة جامعة مانعـة للتجربة البشرية ، هي الاسطورة والتاريخ وواقع الحياة المعاصرة للكاتب ، والخيال الذي يبتدع الاحداث بقدرته الخالقة ، والتجربة الشخصية للاديب ، والعقل الباطن . فالاسطورة هـي عماد التراجيديا الاغريقية ، وهي اصلح الخامـات لتوليـد عاطفتـي الفـزع والخوف اللتيـن ينتهيـان بتطهير النفس البشريـة كمـا يذهب ارسطـو . وفي مثل هذه الاعمال تنزوي الفكرة لتحتـل مكانا ثانويا. وبالرغم من ان المسيحية في القرون الوسطى قـد اعترفت بالمسرح وشجعته الا انها حاربت الاساطير الوثنية وحصرت انتباه الكاتب الدرامي بين جدران قصة الصلب والشهداء مـن القديسين. الى ان جاءت الكلاسيكية في عصر البعث، فكانـت العودة الى الينابيع اليونانية الرومانية القديمة من سمات النهضة الاوروبية التي بدأت في الانتشار منذ القرن الخامس عشر. وقـد تمثل الكلاسيكيون التراث الاغريقي الروماني ، ولكنهم رفضوا ان يظل الصراع الدرامي بين الانسان والقوى الخارجيـة . ذلك ان

مذهبهم «الانساني» العام دفعهم الى تصور الصراع الدرامي تصورا جديدا على ضوء امكانية قيامه داخل النفس الانسانية، بين العقل والعاطفة او بين العواطف المتضاربة. وامسى تحليل النفس البشرية الهدف الاول للدراما الكلاسيكية بدلا من فكرة التطهير الارسطية. وظلت الاسطورة مع هذا التطور محورا لمختلف التيارات والمذاهب الفنية التالية للكلاسيكية، اذ امتازت التجربة الاسطورية بخاصية المرونة التي سمحت بتطويعها للكثير من اتجاهات الادب حتى عصرنا الحاضر .

اما المصدر الثاني للتجربة البشرية فهو التاريخ الذي لا يراه مندور قيدا على المؤلف المسرحي، بل يذهب الى ما ذهب اليه الكسندر ديماس الاب من ان التاريخ مجرد مشجب يعلق عليه ثيابه. وبالتالي فلا ينبغي على الفنان ان يزيف التاريخ بنفس القدر الذي يجب ان يراعي فيه الناقد حرية الفنان في التصرف باحداث التاريخ، في حدود الفكرة التي يستهدف تقديمها، وفي اطار التجربة التاريخية ونسيجها الدرامي. يستثنى من ذلك اولئك الذين يستهدفون من التاريخ بعث احدى مراحله او مجموعة من شخصياته، فهم قد اختاروا منذ البداية ان يتقيدوا بالمواصفات المؤرخة للابطال والاحداث، ولا يمنحهم الناقد سوى حرية التفسير لحركةالاحداث والشخصيات. واذا كانت الاسطورة قد منحت العمل المسرحي القدرة على توليد عاطفتي الفزع والخوف، ومن ثم تطهير النفس البشرية من مكبوتاتها. واذا كانت التجربة التاريخية قادرة على تجسيد الفكرة العامة الشاملة التي يود الكاتب ابرازها .. فان واقع الحياة المعاصرة كفيل بان يمد الفنان بالشخصيات الانسانية الحية التي يمكن استلهام ابعادها المختلفة في بناء المسرحية. وهذا ما نشاهد امثلته في المسرحيات الحديثة التي بدا كتابها من رواد المذهب الواقعي يمهدون بواسطتها للتغيير الاجتماعي. واما الخيال فهو القدرة الذهنية الخالقة التي يستكمل الفنان بواسطتها رتوش الواقع الخارجي. ويتم ذلك بوحي ما

يؤمن به من معتقدات قادرة على الايماء بالتغيير اذا كان الفنان واقعيا او الايحاء بالرمز اذا كان الفنان جماليا رمزيا . غير ان التجربة الشخصية للفنان ستظل معينا لا ينضب من الاحاسيس والافكار والانطباعات التي تواجه الكاتب مباشرة في حياته الخاصة والعامة. ولا يميل الدكتور مندور نحو ما يقول به البعض من امثال اليوت ومدرسته من ان العمل الفني هروب من الشخصية او انسلاخ عنها . فبالرغم من انه يمكن معادلة التجربة الشخصية معادلة موضوعية في العمل الفني، الا ان حرارة الانفعال في التجربة الشخصية ستظل هي المورد الرئيسي للتجارب الفعال بين الفنان والمتلقي. والمصدر السادس والاخير للتجربة البشرية هو العقل الباطن الذي تم اكتشافه عن ان النفس البشرية عميقة الاغوار الى حد بعيد، وان ما بها من كنوز الاحلام والمكبوتات غير قابل للفناء .

هذه اذن هي المصادر الستة الجامعة المانعة في راي الدكتور مندور للتجربة البشرية قبيل صياغتها الفنية في الاطار الدرامي. وهي ليست الا محاولة ارسطية من حيث الجوهر تهدف الى قولبة الدراما في اطار مجموعة من المبادىء الفنية والانسانية الثابتة. وهي بلا ريب مستخلصة من الاعمال الادبية في فن المسرح على طول تاريخه، ولكنها تفقد امكانية الحركة الديناميه والتنبؤ بما يمكن أن يكون عليه هذا الفن غدا. ثم يتناول مندور «اهداف المسرحية» باعتبار ان هدف المؤلف يحدد له موضوعه ، ويعين له الوسائل لمعالجته فنيا. فالهدف اذن يتحكم في مسار الاصول الفنية وخلقها. اذ عندما كانت المسرحية اليونانية جنينا يحبو بين معابد الآلهة كانت مجرد ترنيمة يسبح بها الكهنة وينشدها وراءهم الخاصة من اهل الدين. ولهذا لم تدعى مسرحا، بل دعوها باسم وزن قديم من أوزان الشعر اليوناني هو الدمثيرامب. وقد كان هذا الجنين مجرد التفجع على آلام ديونيزوس اله الخمر. واخذت المسرحية الاغريقية في التحدد بقيام الحوار بين اكثر من

شخصية. وكان التطهير هدفها الاول اذا كانت تراجيديا ، والنقد الاجتماعي الساخر اذا كانت كوميديا. وما ان اقبلت المسرحية الكلاسكية في عصر النهضة واتخذت لنفسها هدفا جديدا هو تحليل النفس البشرية بقيام الصراع الداخلي في الانسان بدلا من الصراع بينه وبين القوى الخارجية. .حتى قام من ابناء ذلك العصر من يصوغ المسرحية الكلاسيكية في مجموعة من القوالب الجامدة التي استلهم مبادئها حقا من ارسطو ولكنه جعل منها ما يشبه القانون العلمي في صرامته، كمبدأ الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) ومبدأ فصل الانواع (التراجيديا والكوميديا) فضلا عن المبدأ الاكبر المعروف بالمحاكاة. ولقد عرفت الكلاسيكية خروجا من هذه المبادىء، او تفسيرات متعددة تخرج بها عن المفهوم الارسطي قليلا او كثيرا، ولكنها ظلت مع ذلك محصورة في حدود ذلك الاطار التقليدي. غير ان الانفجارات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع الاوروبي منذ القرن الثامن عشر، اخذت تغير من القيم والموازين الفنية. فقد اصبحت الطبقة المتوسطة باهدافها المحددة هي الفرشة الموضوعية لما اسموه في ذلك الحين بالكوميديا الدامعة والدراما البرجوازية. وهي تلك المسرحية الهادئة التي تميل الى الاعتدال. واختفت بذلك القواعد الكلاسيكية المتزمتة، فلم تعد لوحدة الزمان ووحدة المكان القيمة المطلقة التي كانت لها فيما سبق . وبقيت وحدة الموضوع حائلا دون التفكك في العمل المسرحي. واختفى الفصل المتعسف بين الانواع المسرحية كالتراجيديا والكوميديا، فلم تخل الدراما البرجوازية من الفكاهة الخفيفة، ولم تخل الكوميديا من الدموع. واستند كتاب ذلك العصر على شكسبير الذي خرج بلا جدال على القوانين الكلاسيكية، ومع هذا فقد بلغ الذروة من النجاح الفني. وجاء القرن التاسع عشر ومعه تعددت الاتجاهات والمذاهب الفنية، وأن ساد من بينها الاتجاه الرومانسي والمذهب الواقعي. وقد تخفف كلاهما من القيود السابقة واغلال الماضي. فاختار الاول التعبير العاطفي

المفرط عن ذات الفرد، واختار الآخر التعبير عن فساد المجتمع والبيئة. ثم اقبل القرن العشرون بمكتشفات العقل الباطن ومكبوتات النفس. واخيرا اقبلت حربان عالميتان مدمرتان،اعقبهما السباق المجنون الى التسلح. وفي هذه المراحل جميعها تغيرت اهداف الادباء والفنانين من الاحساس بالظلم الى الرغبة في تغييره الى الاحساس بعبث الوجود الانساني ولا معقولية الحياة وكانت هذه الاهداف جميعها هي المصدر الاول في تطوير البناء المسرحي واصوله الفنية من الشكل الاغريقي الى الشكل الكلاسيكي الى الشكل الواقعي الى الشكل العبثي الاخير .وكلما تغيرت الاهداف ستظل ادوات تجسيدها في تغير مستمر. وينتقل مندور بعد ذلك الى عنصر «الشخصيات» في العمل المسرحي. وهنا يفرق مرة اخرى بين مفهوم ارسطو للشخصيات كتجسيد لنوع من السلوك، ومفهوم لايوس ايجري للشخصية المسرحية التي يوليها اهمية بالغة .. فهي تتسم عنده بابعاد ثلاثة رئيسية من شانها صياغة الدراما وفقا للمقدمة المنطقية التي مهد بها المؤلف. والابعاد الثلاثة هي البعد الجسمي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي. ويختلف تركيز الفنان على بعد دون آخر حسب الاتجاه الذي يسير فيه. فالاتجاه الواقعي يركز على البعد الاجتماعي، والاتجاه الفرويدي يركز على البعد النفسي ، والاتجاه الطبيعي يركز على البعد الجسدي. غير ان كل اتجاه من هذه الاتجاهات لا يتجاهل بقية الابعاد المكونة للشخصية الفنية. وهم جميعا يتفقون على ان هذه الشخصية هي المحور الرئيسي في العمل المسرحي. ولا يميل مندور ناحية هذا المفهوم الذي بلوره ايجري في كتابه عن «فن كتابة المسرحية» ولكنه يكاد يتفق مع ارسطو على ان القصة او الميتوس او الحدث هو عماد فن المسرحية. فاذا اتينا الى الصراع الدرامي حيث ترجح الدراما اليونانية الصراع الخارجي، وتؤثر الكلاسيكية الصراع الداخلي، نلاحظ ان العصر الحديث يقيم الصراع الدرامي اساسا بين الافكار. وكذلك البناء الدرامي قد تطور من العصر اليوناني

الى عصرنا الحاضر منذ ان استقل الفن المسرحي على يدي الكلاسيكيين عن فنون الغناء والرقص. وتبلور الهيكل المسرحي في ازمة يرتفع عنها الستار. وقد تشابكت خيوطها . ثم تتدرج الانفعالات والشخصيات والاحداث الى الذروة حتى تجد حلا يهبط بها مرة اخرى . على ان يتم ذلك وفقا لقانون العلة والمعلول اي السببية الفنية، وفي اطار بعض الحيل المسرحية كالمفاجآت المبررة والمفاجأة المزدوجة. واتسعت الهوة شيئا فشيئا بين العصور القديمة والعصور الحديثة، فلم يعد الشعر هو لغة المسرح، كما لم تعد الفصحى — عند مندور — باللغة القادرة على تجسيد الحوار الواقعي في المسرحيات الشعبية. ولكن يحبذ استخدام الفصحى في المسرحيات التاريخية والذهنية والمترجمة عن لغة اجنبية. ولا يقسم مندور انواع المسرحيات حسب التركيبة الفردية لكل عمل درامي، بل يتتبع اتجاهات الدراما في صورتها التاريخية حتى يصل الى تخوم ابسن وشو وتشيكوف فيجمعهم في مدرسة واحدة هي المدرسة الواقعية. ويختتم هذا الفصل الموجز المركز بمقاييس النقد المسرحي، فيجعل من المضمون هدفا رئيسيا للناقد، تتلوه الاصول الجمالية المستقاة من تاريخ الفكرة المسرحية المستقرة، وما يمكن ان يضاف اليها من روافد التجديد. وبين الشكل والمضمون يتعين على الناقد ان يرصد بدقة وامعان اواصر العلاقة الوثيقة بينها، وكيفية تطويرها في محاذاة ازدهار المسرح وتقدم وعي الجماهير به .

ويتأكد لدينا من هذا العرض ان مندور هو الناقد الارسطي الذي يقبل على التجديد بمقدار، ويتردد مرارا قبل اخذه بالظواهر الجديدة في الفن الدرامي، والمعايير الواجب استخلاصها من تطبيقات هذا الفن العملية. ومندور هو ابن خشبة المسرح الفرنسي بكل ما تحمله من دلالات. فالمسرح الفرنسي هو الاب الشرعي للدراما الكلاسيكية . . سواء في مضمونها التراجيدي عند العملاقين كورني وراسين، او في مضمونها الكوميدي عند عملاقها

موليير . وبالرغم من ان احتضان فرنسا للاتجاهات الطليعية وتصديرها الى بقية انحاء العالم، الا ان مقاييسها التراثية شديدة الصرامة في الاعتراف باية ظاهرة فنية جديدة. وقد تأثر مندور بهذا الاتجاه الفرنسي في احتضان البراعم الجديدة ورعايتها، ولكن مسألة الاعتراف بها تنال عنده قدرا كبيرا من التردد . ذلك انه ظل مصرا طيلة حياته النقدية على مجموعة من المبادىء المجردة في تعريف الادب ومصادره ومقوماته ومؤثراته. ولم يتنازل عنها امام اية ظاهرة جديدة قد تحمل في طياتها معالم جديدة تضاف الى التراث الادبي المعترف به. ولعل تكوينه الثقافي المبكر في رفقة اليونانيات والمنهج الفرنسي، هو السبب الرئيسي والهام في تعلقه بروح ارسطو امام تقييم العمل المسرحي .

(١)

من نظريتي النقد والادب، استلهم مندور ميوله الفنية نحو المسرح والشعر. فباستثناء بعض النماذج البشرية في كتابه المعروف بهذا الاسم، لا نكاد نعثر له على دراسات متخصصة في الرواية او القصة القصيرة. ذلك انه قد اختار في وقت مبكر معالجة الفن المسرحي وفن الشعر، معالجة اكاديمية تارة، ومعالجة صحفية تارة اخرى. ولكنها في جميع الاحوال ظلت معالجة متخصصة. فاذا تناولنا الان انتاجه النقدي في مجال المسرح، سنصادف افكاره النظرية متناثرة في اعماله التطبيقية كمسرحيات شوقي وعزيز اباظة والمسرح النثري ومسرح توفيق الحكيم، مما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل. الا ان الدكتور مندور شاء ان يبلور هذه الاراء النظرية المتناثرة في كتيب صغير باسم «المسرح» رفض في مقدمته اي احتمال لان نكون قد ورثنا عن الفراعنة او العرب فنا مسرحيا بالمعنى العلمي الدقيق للكلمة. فلا يكفي مطلقا ان تكون ثمة اساطير تتضمن صراعا دراميا يرتلها الكهان بين جدران المعابد، حتى نقرر ان لنا تراثا مسرحيا ممثلا في اسطورة ايزيس

واوزوريس كما جاء في كتاب المسرح المصري للدكتور لويس عوض. وانما يميز فن المسرح عن غيره من الوان الفنون والفكر، البناء الفني الخاص به. وهو الامر الذي لم يتوفر في تراثنا المصري القديم من الاساطير الفرعونية. ويرجح الدكتور مندور ان الفرق بين التكوين العقلي عند الاغريق القدماء، وهذا التكوين عند الفراعنة، هو العامل الحاسم الذي ادى الى انعتاق الفن المسرحي من احضان الكهنوت اليوناني واتصاله بحياة الشعب ، وموته وجموده بين اروقة المعابد المصرية القديمة. فالعقلية اليونانية تصورت الآلهة كالبشر في كافة جزئيات الواقع الانساني لدرجة اقتراف الخطايا والذنوب. بينما نجد ان العقل المصري قد تصور الله في صورة كلية بعيدة عن عالم البشر، ومن ثم استطاع الاغريق ان يتصوروا الحركة الدرامية في تكاملها الاسطوري والواقعي، فانفصلت رويدا عن ردهات المعابد، واتصلت بحياة البشر. ولم يتحقق ذلك للاسطورة المصرية القديمة فظلت مجموعة من التراتيل على السنة الكهان. اما التراث العربي فقد خلا هو الاخر من المسرح بالرغم من كل المشابهات التي يقيمها البعض بين الشكل الدرامي، وبعض الاشكال الحوارية التي جاءت في نماذج نادرة من الشعر العربي القديم، او في نماذج من النثر الفني. ويذهب الدكتور مندور الى ان طبيعة الشعر العربي القديم تتكون من عنصرين اساسيين هما الخطابة والوصف الحسي، وكلاهما على طرفي نقيض من اصول الفن الدرامي. ويبدو ان مندور قد اراد بمقدمته هذه ان يثبت احدى المسلمات المتوارثة، وهي اننا تلقينا الفن المسرحي عن الغرب عند نهاية القرن الماضي، واوائل القرن الحالي. وهي مسلمة صحيحة في جوهرها، ولكنها تحتاج الى بعض التحفظات في التفاصيل. هي مسلمة صحيحة من حيث اننا استوردنا الشكل المسرحي الحديث من اصوله المستقرة في الغرب، ضمن ما استوردناه من احدث معجزات الحضارة الغربية في بدايات نهضتنا المعاصرة. ولكن هذا الاستيراد ، من

ناحية اخرى، لا يلغي ميراثنا الدرامي مهما كان بدائيا. فهـذا الميراث وحده ـ وليس خيال الظل او الاراجوز او صندوق الدنيا ـ هو الذي مهد الوجدان المصري لاستقبال الشكـل المسرحـي الحديث. فليس الميراث المكتوب وحده هو الجدير بان يكون ميراثا معترفا به، فالتراث الشفهي المعقول عبر الاجيال، يتوارى الكثيـر من تفاصيله، وينضاف اليه مع توالي العصور، الكثير من التفاصيل .. بل وتشترك في صياغته العديد من العبقريات المجهولة، ومـن ثـم تكاد تنعدم الاصالة الفردية، وتبرز الروح الجماعية. وكان المفروض منطقيا الا نثق في هذا التراث كصورة نفسيـة عميقـة الدلالة، تتضمن صراعات متنوعة لا نهائية. ولكننا مع ذلك، نعترف بهذا التراث اعترافا علميا دقيقا، لاننا نحصل منه بالرغم من كـل الحواشي والذيول والنواقص والاضافات، على نقطة البدء في كـل عمل درامي، على عنصر الصراع كجوهر اصيل للعمل الفني. فـلا شك ان الحس الدرامي كان متوفرا لدى المصريين المعاصرين الذين استقبلوا الشكل الاوروبي للمسرح بترحاب شديد. ولا شـك ان تلـك الاساطير التي انكر مندور اهميتهـا هي الجذر الغائـر في وجداننا الروحي مهما امتدت بنا القرون لتخلف وراءنا اسطـورة الاله المعذب اوزوريس رابضة في كيان الفنان المصري الاصيـل.

واذا كانت البطولة التراجيدية من المعالم الاساسيـة للتكويـن الدرامي، فان اوزوريس هو البطل التراجيدي الاول الذي كـان لـه التأثير الدرامي الاكبر على تكوين المسرح القديم، شكـلا ومضمونا. وما يزال له التأثير الاكبر على تكوين المفهوم العـام للبطولة التراجيدية في العصر الحديث. واذن فقد كانـت الدراما المصرية القديمة هي الاصل البعيد المستمر في كياننا الفني الـى الان. مهما احتاج الامر ان نستورد في مرحلة حضارية متخلفـة منجزات الحضارة المتقدمة في اوروبا، ومنها الشكل المسرحـي الناضج. الا ان الدكتور مندور كان صادقا كل الصدق حين عرض للاسباب العلميـة التي حالت بيننا وبين ان نرث فنا دراميا عن

الحضارة العربية. ولقد وضع يده بلا جدال على اهم النقاط البارزة على تطور مسارنا الادبي والفكري حين اوضح الفروق الحضارية بيننا وبين الغرب. فقد صاغت هذه الفروق بالتفاعل مع ميراثنا القديم مسارنا الخاص في مجال الفكر والادب والفن. ذلك ان العالم الغربي كان حافلا بالمذاهب والاتجاهات الفنية في المسرح منذ قدامى الاغريق الى الاشكال الدرامية الحديثة مرورا بالكلاسيكيين والرومانتيكيين وغيرهم، وقد مضى تطور المسرح الاوروبي في موازاة التطور الحضاري للمجتمعات الاوروبية. اما نحن فلم يكن لدينا سوى الحس الدرامي غير المرئي والميراث الشفهي بأشكاله البدائية حتى نهاية القرن التاسع عشر. لهذا بقيت المحاولات السابقة على مسرحيات شوقي الشعرية منذ جاءت الفرق السورية واللبنانية الى انشاء الفرق المصرية الرسمية والشعبية، مجرد محاولات تتلمس الطريق بين عوالم التراجيديا والكوميديا والمسرح الغنائي. وقد تم ذلك في كافة المستويات المعروفة من الترجمة المباشرة بتصرف الى الاقتباس والتمصير، الى التاليف الاصيل في القليل النادر، بالعربية الفصحى حينا، وبالعامية المصرية في اغلب الاحيان.

قلت ان مندور قد وضع كلتا يديه على فكرة «الفوضى» التي تميزت بها حياتنا الفنية والمسرحية في بدايتها. وكادت تتحول هذه الفكرة اللامعة الى نظرية في المسرح المصري، بحدد خصائصه وملامحه القومية : ماذا اخذنا من الارض المحلية، وماذا نقلنا عن الغرب، وماذا رفضنا من هنا وهناك ؟؟ هذه التساؤلات التي تحتاج اليها في كافة قضايا ادبنا الحديث، كانت حياتنا المسرحية برفقة مندور تستطيع ان تجد لنفسها تحديدا واضحا اشد الوضوح. غير ان مندور في ظروف عمله التعليمي قد اختار الشكل المدرسي لمحاضراته في النقد المسرحي. فالفصول التي جاءت بكتابه عن (المسرح) حول تطور النظرية الادبية في المسرح والرؤية النقدية له، ثم تطبيقها على شوقي واباظة والحكيم وغيرهم .. تحولت

فيما بعد الى كتب مستقلة يحسن بنا ان نعرض لكل منها على حدة .

«٢»

اصدر الدكتور مندور عام ١٩٥٤ مجموعة المحاضرات التي القاها على طلبة الدراسات العربية العالية، حول مسرحيات شوقي الشعرية بين دفتي كتاب. وقد صدّره بمقدمة حول العرب والادب التمثيلي قرر فيها ما سبق له ان رجحه من ان العرب والفراعنة لم يعرفوا ادب المسرح كما عرفه الاغريق. ويكتشف مندور في ادب شوقي المسرحي ان ثمة تيارين من الشرق والغرب قد تأثر بهما هذا الادب. من الغرب تأثر بالاصول الكلاسيكية للمسرح الفرنسي وان كان يميل ناحية كورني في اتخاذه من المسرح مدرسة اخلاقية . ومع ذلك فان شوقي لم يتأثر بمذهب دون آخر من تلك المذاهب التي راجت في باريس منذ ان استقر بها مقامه عند نهاية القرن الماضي. غير ان تأثره الاكبر كان بالاتجاه الكلاسيكي الذي يتخذ من التاريخ هيكلا دراميا لاحداث المسرحية حتى تصبح مشاكلها للواقع اقرب الى «المعقول» مهما كان خارقا. وحتى تصبح وعاء امينا للمشاعر الانسانية العامة التي لا تتغير قيمها بتغير الزمان والمكان. هذا الجانب «الانساني المطلق» في المسرح الكلاسيكي عثر على استجابة تلقائية من شوقي الذي اضمرت له نشأته الشرقية استعدادا اصيلا لان يتخذ من المسرح منبرا اخلاقيا بليغا. كذلك كان الشعر هو عماد اللغة في المسرح الكلاسيكي. وقد تواءم هذا العنصر مع شوقي الشاعر الكلاسيكي بطبيعته. واذا كان الملوك والابطال هم خامة المأساة الكلاسيكية على غرار المسرح الاغريقي الذي اتخذ من الآلهة وانصاف الآلهة ابطالا لمآسيه.. فان شوقي شاعر الملوك والامراء قد استجاب لهذا العنصر بحماس بالغ في تأثره بالكلاسيكية الفرنسية. واذا كانت المسرحية الكلاسيكية

قد بنيت اساسا على فكرة «الصراع» الذي يؤثر في تطور الشخصيات الى ان تصل الحركة المسرحية ذروة الازمة او العقدة التي لا تلبث على ضوء الاحداث ان تتدرج نحو الحل والانفراج.. فان شوقي بنى مسرحه كاملا على هذا الاساس الكلاسيكي في البناء الدرامي. وان ظل تصوره للصراع الدرامي مقصورا على طرفين هما الشخصية، والتقاليد المفروضة عليها. فلم يتعمق النفس الانسانية في ذاتها بحيث يحتدم الصراع داخل الفطرة البشرية وعناصرها الطبيعية الاصيلة. ومع ان شوقي استمد كل هذه الاصول العامة من الكلاسيكية، الا انه لم يتقيد بها في كثير من الاصول الاخرى كقانون الوحدات الثلاث، او مبدا فصل الانواع. فشوقي يبدل في الزمان والمكان طيلة عرض المسرحية. ولم ياخذ بتقسيم الدراما الى تراجيديا وكوميديا فنراه يمزج الفكاهة بالفجيعة. ولم ياخذ باستقلالية المسرح عن بقية الفنون فيمزج الغناء الخالص بالحوار الخالص، وهكذا.

ثم ينتقل مندور الى المادة الاولية التي استقى منها شوقي خامته وهي المادة التاريخية والاسطورية والواقعية. فقد استلهم التاريخ المصري في «مصرع كليوباترة» و «قمبيز» و «علي بك الكبير»، كما استلهم التاريخ العربي في «امير الاندلس» واستلهم الاساطير الشعبية في «مجنون ليلى» و «عنترة»، واستلهم الواقع المصري المعاصر له في الكوميديا الوحيدة التي كتبها «الست هدى» والملاحظة الاولى على اختيار شوقي لمادته الاولية هو انه آثر ان يصور فترات الهزيمة في تاريخ مصر والعرب من حيث اراد ان يمجد هذا التاريخ ويبعث النخوة الوطنية. ولعلنا نذكر حملة العقاد العاتية على شوقي حين هاجم ضعفه في الدراية باحداث التاريخ واستقصاء عبره. كما هاجم ضعف حسه الدرامي الذي دفعه لان يركز على اشياء لا تستحق مجرد الالتفات، واغفل في نفس الوقت ما كان جديرا بكل تركيز. الا ان الدكتور مندور يرى منذ البداية ان اختيار شوقي لمراحل الهزيمة ليس دليلا على انهيار

حسه التاريخي وموقفه الوطني، لان الهزيمة في ذاتها ربما كانت المحك الوحيد لاكتشاف المعدن الاصيل في الفرد والجماعة. كذلك يرى مندور ان الكاتب المسرحي ليس مؤرخا وانما هو يتخذ من التاريخ مشجبا يعلق عليه ثيابه كما يقول الكسندر ديماس الاب. واذن فليس عليه من بأس اذا لم تبلغ دراسته للتاريخ درجة الاستقصاء، واذا لم يبلغ تصويره للتاريخ درجة المحاكاة الحرفية. بهذه الاسباب يتقدم الناقد الى المؤلف المسرحي بهذا السؤال: كيف عالجت الهزيمة التاريخية في المستويين الفكري والفني؟ ويردفه بسؤال آخر : ما هو الاثر العام لعملك الفني بعد اختيارك للتاريخ مادة اولية له؟ وللوهلة الاولى تجيب مسرحيات شوقي انه قد آثر الاخلاق والقيم السائدة محورا دراميا لجميع اعماله. كما تقول هذه المسرحيات ان شوقي لم يتعمق ذلك الصراع الذي اجراه بين المشاعر الانسانية والاخلاق الاجتماعية ولذلك لا نجد في اعماله صراعا حقا عنيفا، بل انتصارات سهلة لمبادىء تلك الاخلاق على المشاعر الانسانية. وربما كان السبب هو العناصر الدخيلة على عنصر الدراما في معظم مسرحيات شوقي، اذ هو احيانا يسرد مشاهد قصصية ووصفية لا نتبين علاقتها بعنصر الدراما، وهي اكثر صلاحية للقصص والملاحم. نضيف الى ذلك طغيان العنصر الغنائي الذي يستمد قوته من شوقي نفسه كشاعر غنائي كبير. وقد كان الدكتور مندور في ذلك الوقت (١٩٥٤) يؤمن بأن «النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو التعبير عن مكنون الفكر او احساس القلب، وهو لذلك وسيلة لا غاية، واما الشعر ففن جميل في ذاته يقصد الى خلق الصور الجمالية اولا، ويأتي التعبير في المرتبة الثانية» (مسرحيات شوقي ـ ط ثالثة ص ٥٥) . ومن هذه الفكرة يصوغ مندور اقتراحه الخاص بتمثيل مسرحيات شوقي موسيقيا، اي بتحويلها الى شيء كالاوبرا. وقد تناول مندور كل مسرحية على حدة فقال عن مسرحية «علي بك الكبير» التي كتبها شوقي عام ١٨٩٣ ثم اعاد كتابتها عام ١٩٣٢ ان شوقي

«هو المسؤول عن هذا الاختيار، بل قد كان في استطاعته ان يجري الصراع بين الشعب وهذا الفساد، حتى ولو بانتصار الفساد، لان عطفنا عندئذ سيؤثر على جانب واحد هو جانب الشعب ، وبذلك نتأثر وننفعل، ولكن الظاهر ان احساس شوقي بالشعب وايمانه به كان محدودا، وذلك فضلا عن ان ما كتب هو تاريخ الملوك في مصر لا تاريخ الشعب» ،وبالمقارنة بين هذا المنهج في النقد، وبين تلك الفكرة الجمالية التي عرضها قبل ذلك بعدة اسطر،يتبين لنا مدى الصراع الذي كان يعانيه مندور بصدد المسرح الشعري فهو بالنسبة للنثر كان قد حدد وجهته تحديدا واضحا . ولكنه بالنسبة للشعر كان ما يزال يراه خلقا فنيا مستقلا بذاته لا يهدف الى شيء خارجه. ولما كان المسرح من اكثر ابنية الفن الادبي موضوعية، اي باتساعه لما هو اكبر من شخصية الفرد الخالق.. فان الجدير بالمناقشة هنا هو اجتماع المسرح كفن موضوعي مع الشعر كفن ذاتي (حسب تقسيم مندور آنذاك). ولقد عبر مندور اخلص تعبير حين راح يرصد لشوقي في «مصرع كليوباترة»«مصادر الفكرة المسرحية (عن كتاب مسبيرو ومسرحية شكسبير ثم مشاعره الشخصية). وتدرج الى القول بأن شوقي وان يكن تحرر في الفترة الاخيرة من حياته ـ الى حد ما ـ من تبعيته للسراي والاسرة المالكة «الا انه ظل مع ذلك يرى في ملوك مصر بؤرة الوطنية ورمزها الاول، حتى خيل اليه ان دفاعه عن ملكة حكمت مصر يعتبر دفاعا عن الوطنية المصرية» (ص ٧٥). وهكذا تحول مندور عن عملية الرصد الفني للمؤثرات التاريخية والشخصية والشعرية التي اسهمت في صياغة مسرحية شوقي الى «وجهة النظر» التي تبناها من خلال تكوين الشخصيات وحركة الاحداث وزوايا التصوير .

هذا المنهج هو نفسه الذي عالج به مندور مسرحيات عزيز اباظة في كتابه الذي صدر عام ١٩٥٨ . وقد تناول كلا من هذه المسرحيات على حدة. فاكتشف في «قيس ولبنى» التي كتبها

اباظة عام ١٩٤٢ احد العيوب التي سبق ان اخذها على شوقي، وهو التضمين المبتذل. فالتضمين في ذاته ليس عيبا عندما كان الاقدمون من المقلدين لا يستطيعون ان يغلقوا مخازن ذاكرتهم. ولكننا الان نرى فيه دليلا اكيدا على الطريقة التي تتم بها عملية الخلق الفني عند من يلجأون اليه. فهو يدل على انهم لم يتخلصوا بعد من عبء الذاكرة لكي يخلصوا الى ملكة الخلق الفني (ص٢٧). ويشير مندور بذلك الى ما يحشو به المؤلف عمله الفني من اقوال السابقين، كأن ينظمها اذا كانت نثرا، او ينقلها كما هي اذا كانت شعرا. وسواء كان التضمين مناسبا لواقع الحال في العمل المسرحي، او منافيا لقواعد هذا الفن العريق، فانه يعد عند كبار النقاد من ادوات الخنق الكبرى لعملية الابداع الفني التي ينبغي ان يتنفس الفنان معها هواء نقيا هو التراث المصفى المتمثل في خلايا الفنان ودمه. وربما كان التضمين الذي اشار اليه مندور كواحد من عيوب احمد شوقي وعزيز اباظة، هو احد العوامل التي تتسبب في ان يتسرع الفنان في التقاط بعض الجزئيات التافهة من الاصل الشعبي للاسطورة المسرحة.. الامر الذي يترتب عليه اغفال الجوهر الروحي العميق لهذه الاسطورة او تلك. اي ان الالتفات الى الاشجار منفردة يخفي مشهد الغابة. وقد تورط عزيز اباظة في هذا المازق الذي اكتشفه مندور ، غير اننا لا نستطيع ان نفصل بينه وبين التضمين لانهما يشكلان معا ظاهرة فنية واحدة تؤدي الى التفكك الذي نلاحظه على مسرحية « قيس ولبنى». وبالرغم من ان مندور قد اتجه في تلك الاونة التي نقد فيها عزيز اباظة الى البحث الجاد العميق عن مضمون هذه المسرحيات وما تهدف اليه، الا انه لم يهمل قط بقية العناصر الصياغية في المسرحية، وفي مقدمتها اللغة. وقد سبق لنا ان تعرفنا على رأي الدكتور مندور في اللغة الفنية حين كان ما يزال رابضا بين اسوار المنهج التأثري،وكيف كانت اللغة تعني عنده خلقا جماليا مستقلا مكتفيا بذاته. ولكنه في مرحلته الجديدة التي

لا يهمل فيها العناصر الجمالية المختلفة في بناء المسرح الشعري، يناقش اللغة نفسها على ضوء منهجه الجديد الذي يهتم اشد الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للفن. وبالتالي فهو يتساءل عن الوظيفة الاجتماعية للغة في اطار العمل الفني كاملا «فالاداء وسيلة لاغاية والذي يجب ان نتساءل عنه هو الى اي حد استطاع المؤلف ان يستخدم الوسيلة التي اختارها في اداء ما يريد ان يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعرا ام نثرا او بلغة فصحى ام دارجة ام عامية» (ص ٣١) . ومن البديهي ان تكون وظيفة اللغة في الحوار المسرحي – خاصة اذا كانت شعرا – هي المدخل الطبيعي الى مناقشة العلاقة بين الاتجاه الواقعي واللغة في هذه الحال. وفي هذه النقطة لا يفوت مندور ان الواقعية لا تنبع من نوع الاداة المستخدمة وانما تنبع من صدق مطابقة ما يجري به الحوار لما يمكن ان يعتمل في نفوس شخصيات المسرحية من افكارواحاسيس في الظروف والاحداث التي يحيطهم بها المؤلف «اي أن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال» (نفس الصفحة). لهذا السبب يشن الدكتور هجوما عنيفا على استخدام اباظة للغة المعجمية في الحوار بحيث انه يمزق الاوصال بينه وبين الجمهور المتلقي كانعكاس لتمزقها داخل البناء المسرحي ونسيجه الشعري. ويطبق مندور منهجه على مسرحية «العباسة» التي كتبها الشاعر عام ١٩٤٧ وهي تصور احدى القصص الدرامية البارزة في تاريخ الاسلام منذ ربطها المؤرخون العرب ربطا وثيقا بالنكبة التي انزلها هارون الرشيد بالبرامكة، وبخاصة بجعفر بن يحيى. ويقرر مندور ان الغوص وراء حقائق النفس البشرية وتصويرها تصويرا يجلو غامضها ويفضح اسرارها هو الهدف الانساني الباقي الذي يمكن ان نخلص به من هذه المسرحيات التي لا تعتبر مسرحيات هادفة بالمعنى الحديث لهذه اللفظة. وهنا يلتقط الناقد البصير احدى الملاحظات الذكية حين يتصور المسرح دائما بجمهوره فيقول ان المأخذ الاساسي الذي يمكن للجمهور ان يسجله على مثل هذه

المسرحيات هو ان المؤلف لم يستطع ان يوجهه نحو العطف او السخط على هذه الشخصية او تلك في مسرحيته. ومن ثم يذوب انفعاله في محاولته العابثة للوصول مع المؤلف الى شاطىء محدد. وليس هناك ما هو ابلغ من ذلك ــ عند مندور ــ دليلا على ان المؤلف لم ينجح في تصوير الشخصيات على النحو الذي يحدد ابعادها. وبذلك يستطيع الجمهور ان يتخذ منها موقفا اذا كان المؤلف لا يريد ان يتخذ هو نفسه اي موقف منها (ص ٤٤).
ومعنى ذلك أن فكرة «الغوص وراء حقائق النفس البشرية» التي قال بها مندور في تقييمه لمسرح عزيز اباظة عام ١٩٥٨ تختلف عما قال به في الميزان الجديد حين كانت النفس البشرية ليست الا تلك الفروق اللانهائية التي يتميز بها الكائن الانساني الفرد عن اي كائن انساني آخر . ان الفكرة نفسها قد تطورت ، فامتلأت بمضمون فلسفي جديد لا ينفصل من الصياغة الجمالية للعمل الفني. ذلك ان تصوير المؤلف لهذه الشخصية او تلك، وقدرته على جذب تعاطفنا او سخطنا، هو بحد ذاته موقف عميق الدلالة على المعنى الجديد للنفس البشرية كما يفهمها مندور في مرحلته الجديدة. فالنفس البشرية في اعمق محتوياتها هي الخلاصة المركزة لمهارة الكاتب في اكتشاف عالمه في كافة المستويات..
سواء منها ما يتعلق بالحقائق الانسانية العامة، او ما يتعلق بحقائق العصر الذي يعيش فيه. وبهذا المنهج الموضوعي الدقيق ناقش مندور قضية العلاقة بين التاريخ والفن وهو بصدد مناقشته لمسرحية «شجرة الدر» التي كتبها عزيز اباظة عام ١٩٥١. وعلى النقيض من «شجرة الدر» يلاحظ الدكتور مندور على مسرحية «غروب الاندلس» التي كتبها عزيز اباظة عام ١٩٥٢ ان لها هدفا انسانيا وسياسيا عاما، ولم تقتصر كما اقتصرت «شجرة الدر» على ان تكون فصلا في التاريخ كتبه المؤلف شعرا في صورة حوارية.
ويأخذ على «غروب الاندلس» انها كسابقتها قد وقعت في نفس الاخطاء الفنية من حيث انها لا تعرض قطاعا محددا متماسكا من

الحياة بل تعتمد على فترة مترامية في الزمان والمكان مما يفقدها التركيز وقوة التاثيروالعمق في تحليلالنفوس ورسم الشخصيات والكشف عن الخفايا . (ص ٦٣) .

والملاحظ على تقييم مندور للمسرح الشعري عند احمد شوقي وعزيز اباظة انه يعتمد اساسا على تبين الموقف العام للكاتب من خلال تصويره للشخصيات. ثم يبذل جهدا واضحا في تبين المصادر التاريخية والمعاصرة للمادة الاولية في العمل المسرحي. ويشحذ انتباهه بعدئذ الى تقصي عوامل التضخم والمبالغة او الافراط في التزام جزئيات الخامة التاريخية. ويتناول بشيء من التفصيل عنصر اللغة من كافة الزوايا اللفظية والفكرية. كاستخدام اللغة المعجمية او التضمين وغيرها من مسالب المنهج الشعري القاصر في البناء المسرحي. ولقد أحس مندور بذكاء اجتماعي حاد ان طبيعة النشأة الطبقية لكل من شوقي واباظة قد باعدت بينهما وبين الشعب. وانعكس ذلك جليا واضحا على عنصر الاختيار الفني للموضوع، وزوايا معالجته. ويخرج القارىء لتقييم مندور باحساس عميق بأن هذا الناقد العظيم قد وازن بين الموقف الايديولوجي والثقافة الجمالية بصورة ريادية باهرة. على ان هذا لا ينفي ان مقومات المسرح الشعري من التراث الاغريقي القديم الى ت.س. اليوت ، قد مرّت بعديد من التطورات التي عرفتها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية وغيرها من المذاهب في المسرح والشعر جميعا . وكان من نتائج هذا التطور الضخم ، ان تحول المسرح الشعري عن كونه صياغة شعرية لعدة مشاهد تمثيلية الى فن يكاد يستقل عن الفكرة المسرحية بمفردها ، كما يكاد يستقل عن العمل الشعري بمفرده ، فضلا عن انه يكاد يستقل تماما عن المزاوجة الآلية بينهما. ومن هنا كانت الاهمية بالغة لان ندرك المؤثرات الاجنبية في ادبنا الحديث ، وطبيعة المسار الخاص لكل من المسرح والشعر في هذا الادب ، والروافد التي اعطت للمسرح الشعري في

بلادنا خصائصه المنفردة . اذ مهما احصينا تاثرات شوقي واباظه وابو شادي وعلي طه بمطالعاتهم او مشاهداتهم للمسرح الشعري الغربي ، فان تراثنا من هذا اللون الادبي يتفرد بصفات خاصة تكررت اما بصورة مزدوجة « شوقي واباظة » مثلا واما بصورة جماعية مشتركة .

(٣)

ثم يثور هذا السؤال : لماذا لم يزدهر هذا الفن في ادبنا ، ولا نرى له اية امتدادات الا في محاولات الشعراء المحدثين المسرحية كعبد الرحمن الشرقاوي ، والملحمية كنجيب سرور ؟ . ان الاهتمام الاكبر للدكتور مندور كان بالمسرح النثري، ولهذا لم نحصل على اجابات مفصلة لهذه التساؤلات حول المسرح الشعري في كتابه الرائدين عن مسرحيات شوقي وعزيز اباظه. وهما كتابان رائدان بحق ، لان تقييم المسرح الشعري لم يحظ الى الآن باتنباه مماثل لتقييم المسرح النثري . ولعل الملاحظة الاخرى على نقد الدكتور مندور الذي سنرافقه الآن مع المسرح النثري عامة ، ومسرح توفيق الحكيم خاصة . انه يهتم غاية الاهتمام بالنص الادبي للعمل المسرحي . ولو ان هذا الاهتمام قد صاحبه تصور شامل للعملية المسرحية ، لحصلنا على النقد المسرحي المتكامل الذي ما تزال نحن بحاجة اليه . اي انه ما من ضير في ان يتخصص النقد المسرحي في احدى جزئيات العمل المسرحي كالديكور والملابس والتمثيل والاخراج والتاليف ، بشرط الا تتم عملية التقييم لاحدى هذه الجزئيات دون تصور شامل لعلاقتها الديناميية ببقية الجزئيات . ومع ذلك يتبقى شوقنا البالغ الى ميلاد الناقد المسرحي الذي يتناول العمل كلا متكاملا . وللدكتور مندور محاولات باكرة في غرس هذا المفهوم للنقد ، نشر معظمها بالمجلات ولم يضمها كتاب بعد ، الا ان مجهوده الاكبر

كان مجهودا اكاديميا محصورا بين اروقة النص الادبي للعمل المسرحي . وربما كان الجزء الخاص بالمسرح من كتابه« قضايا جديدة في ادبنا الحديث » الذي صدر عام ١٩٥٨ يوضح لنا اكثر فاكثر ابعاد هذه الظاهرة . فهو يحدد من البداية ان وظيفة المسرح ليست مقصورة كما قال البعض على امتصاص هموم الناس باجتذاب سخريتهم عن طريق الكوميديا ، او التنفيس عن مكبوتاتهم عن طريق التراجيديا . وانما يمكن للمسرح ان يصبح «وسيلة لتهذيب البشر عن طريق توسيع فهمهم لانفسهم وللحياة». وعلى ذلك يناقش احدى رسائل طلبته حول المسرح المنوع لتوفيق الحكيم ، فلا يضايقه عناية الشاب المفرطة بالقضايا المثارة حوله ولم يعثر لها على صدى عند توفيق الحكيم . الا ان مندور يعود فيتحفظ في حكمه قائلا ان العمل المسرحي — والفن بشكل عام — يرفض الاملاء المباشر من الجمهور . فلنترك للفنان حريته ، ولنحاسبه بعد ذلك عن وظيفة هذه الحرية في عمله الفني: الى اي مدى افاد منها ؟ واضاف ان النقد المسرحي يجب ان يلتزم بقضية البناء الفني للدراما حتى لا يتحول الى مجرد ملاحظات اجتماعية عابرة . وهو — مندور — يلتزم بما يقول به ، فيشد على يدي توفيق الحكيم مهنئا بمحاولته لايجاد اللغة الثالثة في المسرح. تلك اللغة التي لا تتنافى مع قواعد الفصحى ، وتتلاءم مع النطق الاقليمي للغة الدارجة في كل بلد عربي . وبالرغم من اعتراضي الموضوعي على نتائج محاولة الحكيم اللغوية ، الا انه لا ينبغي ان نتجاهل هذا الترابط النظري التطبيقي في نقد مندور . فهو يضيف الى آرائه الفكرية في المسرحية ، ابعادها الفنية حيث تقف قضية اللغة في مقدمة المسائل التي تجسد الرؤية الفنية عند الحكيم . يعالج مندور هذه القضية فيقول بالحرف « ان لغتنا الفصحى قد نشأت وتجمدت في عصر وبيئة يخالفان عصرنا وبيئتنا : ولاسباب شتى لم تتطور تلك اللغة ولم يتسع صدرها لكثير من مطالب الحياة العصرية ، ولبعض فنون الادب التي

اخذناها من الغرب كفن الادب المسرحي الذي لا بد فيه من لغة سهلة قريبة المنال وثيقة الصلة بواقع حياتنا الشعبية » (ص ١٣٦) هذا الراي الهام في اللغة العربية الفصحى كاداة للتعبير الفني، يستمد قيمته من ان صاحبه هو مندور المثقف ثقافة عربية اصيلة واسعة . وبالتالي فلا مجال للتشكيك في نزاهته العقلية ازاء هذا الموضوع . اما حين يقول « والمحاولة بعد ذلك تعتبر محاولة حية لا بفضل المفردات او وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسي الذي تحسه فيها ، فهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته ، وبذلك استطاع ان ينقذ ما تملكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وايحاءات وشحنات عاطفية او احاسيس عقلية » (ص ١٣٧) فاننا ندرك على الفور ان مندور الناقد الجمالي فيما سبق ، هو نفسه الناقد الايديولوجي فيما تلا من مراحل تطوره وهي اخصب فترات عمره . انه يعقد مقارنة فنية عالية النضج بين قصة « جمهورية فرحات » ليوسف ادريس ، وبين المسرحية التي اعدها نفس المؤلف عن هذه الاقصوصة ، فنراه يتعاطف اشد التعاطف مع المضمون التقدمي للكاتب . ولكنه لا يتجاهل ان تحويل هذه الاقصوصة الى مسرحية لم يكن في مصلحة المسرحية كعمل فني مستقل . وكذلك ياخذ على « ملك القطن » للمؤلف نفسه ، بانها لم تتكامل مسرحيا ، وان كانت لوحة اجتماعية موفقة . وبالنسبة لمسرح باكثير راى مندور في بنائه ما يدل على الذكاء والمهارة ، ولكنه لم يكتشف فيه دليلا على قوة الخيال والقدرة على بناء الاحداث بناء يتولد بعضه من بعض في منطق سليم . وقد تسبب ضعف البناء في اضعاف القيم الفكرية والعاطفية التي تتضمنها مسرحياته « لان البناء الذي يلوح مفتعلا خليق بأن يضعف من قوة القيم الانسانية التي تنطق بها الاحداث المفتعلة او البعيدة عن طبيعة الحياة ومنطقها القريب المنال » (ص ١٥١) . وهكذا يلجأ مندور الى التعميم حين يصبح التعميم في مستوى الضرورة

الفنية في النقد الادبي . ذلك ان جزئيات اعماله التطبيقية في النقد تقوده بالضرورة الى الرؤية الكلية الشاملة ، اي الى النظرية . وبتفاعل النظرية مع التطبيق ، تتفاعل عنده نظرية النقد مع نظرية الادب على نحو بالغ النضج والعمق تتحقق خلاله وحدة الرؤية النقدية للعمل الفني شكلا ومضمونا. وهذا ما يمكن ملاحظته على كتابيه الاساسيين «المسرح النثري» و« مسرح توفيق الحكيم » اللذين اصدرهما معهد الدراسات العربية العالية كمجموعة من المحاضرات التي القاها المؤلف في رحاب ذلك المعهد .

وكتاب « المسرح النثري » هو احدى المحاولات الحديثة لتاريخ المسرح العربي . ولعل كتاب « حياتنا التمثيلية » لمحمد تيمور يعد من اولى المحاولات المتكاملة ان لم يكن اولها في هذا الصدد . غير ان كتاب « المسرحية في الادب العربي الحديث » للدكتور محمد يوسف نجم يعد المرجع الاكاديمي الاقرب الى الدقة التاريخية ، يتلوه كتاب الدكتور محمود حامد شوكت . اما كتاب مندور فليس الا احاطة عاجلة بتاريخ نشأة المسرح العربي كما حددها كتاب « ارزة لبنان » منذ الخطوة التي بداها مارون نقاش وابو خليل القباني الى بداية المسرح الغنائي في مصر حيث تبلور الى حد ما عند سلامة حجازي ، الى بدايات المسرح النثري عند ابراهيم رمزي وفرح انطون ومحمد تيمور وغيرهم من رعيل الصف الاول الذي مهد بالشعر والنثر وبالعامية والفصحى وبالترجمة والتاليف ، لما نحن فيه الآن من نهضة مسرحية لا شك في اصالتها مهما ضاقت دائرة الاصالة على قلة من الموهوبين المثقفين الذين لا يتجاوزوا اصابع اليد الواحدة .

وفي امكاننا ان نناقش مندور فيما كتبه حول مسرح فرح انطون كمثال لمنهجه النقدي في عملية التاريخ للمسرح العربي الحديث . فلا ريب ان ثمة تيارات عديدة قد شاركت في صنع الارض الفكرية والفنية التي ثبتت فوقها خشبة المسرح المصري.

ولا ريب كذلك ان الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب ، في عصر النهضة الحديثة من اهم العوامل التي دعمت قيام الفن الدرامي بين ربوع الشرق العربي . ولكنا لا نستطيع ان نصنف المؤلفين المسرحيين العرب في خانات محددة تحديدا حاسما فنقول ان اولئك الذي استلهموا التاريخ والاساطير في اعمالهم هم الكلاسيكيون ، اما اولئك الذين استلهموا الحياة الاجتماعية المعاصرة فهم الواقعيون ، وهكذا . لا نملك هذا التحديد الحاسم ، لان مؤلفا مسرحيا كفرح انطون قد كتب المسرحية التاريخية كما نرى في « السلطان صلاح الدين ومملكة اورشيلم » كما كتب المسرحية الاجتماعية كما نرى في « مصر الجديدة ومصر القديمة » . هنا لا نستطيع ان نتفق مع الدكتور مندور في تطبيق قواعد النقد الاوروبي على ادبنا كما هي ، بل علينا ان نمضي في الطريق الصعب اللذي اشار اليه مندور نفسه حين قال ان ادبنا قد اختط مسارا مختلفا عن مسار الآداب الاوروبية . ولا يقتصر ذلك على الخطوط العامة كالتمذهب بالكلاسيكية او الواقعية ، وانما يتجاوزه الى ما هو ابعد واعمق ، الى تفاصيل التراجيديا والكوميديا ، وما اليها من دقائق الفن المسرحي . وربما كان هذا هو السبب في ان تقييم مندور لمسرح فرح انطون لم يقترب من الانصاف الا في القليل النادر . فالتجربة الباهرة التي خاضها هذا الرائد في مسرحية اللغة العربية لا تستحق من ناقد كبير كالدكتور مندور هذه الادانة الحازمة للتجربة التي وصفها بانها « نظرية خطيرة لا يمكن قبولها على اي وجه » (ص ٥٧) فالتجربة تقول بتعدد مستويات الذهن عند شخصيات المسرحية . ولما كانت اللغة هي الافكار منطوقا بها ، فان فرح انطون يرى تعدد المستويات اللغوية عند شخوص المسرحية . وهكذا نجد عنده من يتكلم الفصحى من افراد الفئات المثقفة ، ومن ينطق العامية كما هو الحال عند افراد الطبقات الكادحة ، ومن يمزج بين هذه وتلك . أن فرح

انطون يكتب بقلمه ان هذه التجربة لا تفتح طريق الخلاص من مشكلة الازدواج اللغوي ، ولكنها احدى المحاولات في هذا الطريق . واعتقد ان هذه الكلمات تقطع باخلاص كاتبها وتواضعه. فلو اننا تابعنا محاولته بمزيد من التجارب الجادة لما بقينا حتى اليوم نعاني من هذه المشكلة . ولعل ما قال به مندور من ان لغة الشخصيات تنطق بواقع الحال ، وليس من المهم ان تطابق حرفية اللسان ، ابعد ما يكون عن الطريق الى حل المشكلة. ذلك ان اللغة في المسرح ليست مجرد اداة تعبير بل هي جزء لا ينفصل عن التكوين الذاتي والموضوعي للشخصية . ان اللغة تشارك ـ نفسيا وفكريا وموسيقيا ـ في تحديد معالم الشخصية المسرحية ، ثم تتجاوز هذه الخطوة الى المشاركة في خلق البناء المسرحي ككل . وتلك هي القضية التي طرحها فرح انطون بكل شجاعة واقدام .

عاد مندور الى مناقشة هذه القضية في كتابه حول « مسرح توفيق الحكيم » حين عرض ـ من جديد ـ لمحاولة الحكيم في مسرحية « الصفقة » . وكانت المحاولة هي تجربة ما دعاه باللغة الثالثة التي يمكن نطقها بالعامية ولكنها تخضع لقواعد الفصحى ، فهي تصلح للتمثيل الواقعي ، وللقراءة المجردة ، في آن . وكان مندور قد شدّ على يدي الحكيم مهنئا على هذه المحاولة في مقال نشره بكتابه « قضايا جديدة في ادبنا الحديث» ، ولكنه عاد في كتابه الجديد يقول « عندما امعنت النظرية في طريقة اداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفي النص نفسه تبين لي ان الممثلين قد ادوها باللغة العامية وان النص وان يكن قد كتب باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة ، الا انه مع ذلك اقرب الى العامية منه الى الفصحى » (ص ١٣٥) . وقادته هذه الملاحظة الى الفكرة التقليدية القائلة بان ارتفاع المستوى الثقافي بين افراد الشعب هو الكفيل بالقضاء على العامية ـ كما يرجو ـ او بالتقارب بين العامية والفصحى كحل وسط . ويخيل

الي ان القضية في هذا المستوى النظري لم تنل عمقا في النظرة ابعد غورا مما وصلت اليه نظرة فرح انطون منذ عشرات السنين . اما في المستوى التطبيقي فلا مجال الشك في ان العامية والفصحى قد امست قصته بائرة ، لان لغة الفن المسرحي في مصر كادت تصبح لغة فنية لها كيانها الخاص ، يكتب بها المؤلفون ، ويشاهدها المتفرجون ويقرؤها القراء . . بالرغم من ان الحصيلة اللفظية والنحوية الاساسية لهذه اللغة هي العامية المصرية، القاهرية بالذات في معظم الاحيان .

ويناقش مندور قضية اخرى في مسرح الحكيم هي قضية « المسرح الذهني » كما شاعت تسمية هذا اللون التجريدي من الوان الفن الدرامي . وبالرغم من انني ارجح ما قال به كبار نقاد المسرح من انه ليست هناك مسرحية للقراءة واخرى للتمثيل ، الا انني لا استطيع الموافقة على صحة الاسباب التي علل بها مندور ظاهرة « عدم الاقبال الجماهيري » على مسرح الحكيم . فقد علل هذه الظاهرة الصحيحة بعاملين : الاول هو ان الصراع الدرامي في اعمال الحكيم يقوم اساسا بين الافكار المجردة ، وليس بين شخصيات حية من لحم ودم . والعامل الثاني هو ما تتميز به اعمال الحكيم من سلبية واضحة ، ان لم تكن انهزامية . ولست انكر ان الافكار المجردة والسلبية من سمات بعض اعمال الحكيم ، ولكني لا اتصور مطلقا ان يكون هذان العاملان بالاضافة الى مستوى الجمهور الثقافي ، ومستوى الاخراج المسرحي في بلادنا ، من الاسباب الرئيسية لاخفاق مسرح الحكيم شعبيا . فلقد استوردت مسارحنا الكثير من الاعمال التجريدية في المسرح الغربي ، والكثير من الاعمال السلبية على وجه التحديد . ومع ذلك لاقت نجاحا من جمهور المثقفين، لا سبيل الى تعليله بحجة الفكر المجرد والانهزامية . هذا بينما لاقت الفشل بعض الفرق المسرحية التي تعتمد في عروضها على

المؤلفات المتفائلة ذات الشخصيات المجسدة لحما ودما. بل ان توفيق الحكيم نفسه في مسرحية رمزية مثل « يا طالع الشجرة» قد لاقى نجاحا لم تظفر به مسرحية متفائلة مثل « الطعام لكل فم » . فليس التفاؤل او التشاؤم وليس التجريد او التجسيد ، هو العامل الحاسم في اجتذاب جماهير المسرح من اوساط المثقفين وغير اوساط المثقفين . وانما ينبثق هذا العامل الحاسم فيما ارى من عملية البناء المسرحي ككل بشكل عام ، ومن صدى المشكلات التي تشغل بال المثقفين وغير المثقفين عند الكاتب المسرحي على وجه خاص . فاذا طبقنا هذا الاساس النظري على معظم اعمال الحكيم سنلاحظ ان « الحوار » — كما لاحظ مندور بحق — هو العمود الفقري في البناء المسرحي للحكيم ، بينما تعتمد المسرحية الحديثة على العديد من المقومات الفنية التي لا تقل خطورة واهمية عن « الحوار » او«الشخصيات». كذلك لن نجد عند الحكيم صدى للقضايا الراهنة المطروحة للبحث ، باستثناء مسرحياته الاخيرة كشمس النهار او الطعام لكل فم التي يغلب عليها التفاؤل والنزعة التعليمية اكثر من سيطرة الفن المسرحي . لان الحكيم كان قد آثر منذ وقت مبكر ان يعالج « المطلق من المعاني » والافكار الخالدة غير المقيدة بالزمان والمكان .

الا ان هذه الملاحظات عليها لا تنفي ان كتاب « مسرح توفيق الحكيم » سيظل من بواكير النقد المسرحي المتخصص . فاذا اضفنا اليه ملاحقة مندور الجادة المستانية لكل موسم مسرحي في بلادنا على صفحات المجلات والصحف وبين جدران الجامعة والمعاهد العليا وفي ندوات الاذاعة والتلفزيون ، ايقنا ان مندور ، هذا الناقد الارسطي ، هو نفسه رائد النقد الواقعي في حياتنا المسرحية . فقد ظل البناء الكلاسيكي المحكم من الالف الى الياء مرورا بالعقدة التي يتأزم عندها الموقف والصراع والشخصيات،

هو البناء النموذجي للعمل المسرحي عند مندور . كما ظل الهدف الاجتماعي والمضمون الانساني المتقدم هو المحتوى الذي ينبغي الا يخلو منه عمل مسرحي جاد .

خـــاتمـــة

عندما اعددت تخطيط هذا البحث، كنت قد قررت ان ادرس كافة جوانب تراث فقيدنا الراحل العظيم الدكتور محمد مندور . غير انني آثرت اثناء الكتابة ان اقف عند هذا الحد، مرجئا بقية جوانب مندور في نقد الشعر ومراجعة التراث، الى دراستي الشاملة التي تفرغت لها منذ وقت قريب حول « تطور النقد الادبي في مصر الحديثة » . فهذا هو عذري الوحيد الى القارىء عن عدم متابعتي الآن تقييم تراث مندور وفاء لما قدمه الي° والى ابناء جيلي من زاد فكري سيغني ارواحنا امدا طويلا .

القاهرة

سبتمبر — ايلول ١٩٦٥

فهـــرس

دراســات ادبيـــة

للدكتـور غالـي شكـري

صادرة عـن دار الطليعـة

- **غادة السمان بلا اجنحة**
  (طبعة ثانية مزيدة)
- **محاورات اليوم السابع :**
  دراسات عن مصر في الادب العربي الحديث
- **العنقاء الجديدة :**
  صراع الاجيال في الادب المعاصر

٢٠٠٠/٨١/٨٧٥